MARIA DEL PILAR PALOMO
Catedrático de la Universidad de Málaga

LA POESIA DE LA EDAD BARROCA

Colección «TEMAS»

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA, S. A.
Evaristo San Miguel, 9
M A D R I D - 8

Colección «Temas», n.º 2
dirigida por Luciano García Lorenzo.

Cubierta: Julián Santamaría

© María del Pilar Palomo
S. G. E. L., Madrid. 1975

ISBN 84-7143-053-3
Depósito Legal: M. 12.342-1975
Impreso en España por: MATEU-CROMO, S. A.

A Félix Monge. A mis compañeros y alumnos de la Facultad de Letras en la Universidad de Zaragoza.

SUMARIO

1. La crisis del Renacimiento **9**

1.1 Presupuestos vitales
1.2. Sistemas de poesía barroca.

2. Tradición y popularismo **37**

2.1. La lírica popular.
2.2. El romancero.

3. La herencia de Herrera **49**

3.1. La escuela sevillana del XVII.
3.2. Pedro Espinosa y el grupo antequerano.
3.3. El pregongorismo de Carrillo y Sotomayor.

4. Góngora y la nueva poesía **65**

4.1. La creación poética en Luis de Góngora.

4.1.1. Procedimientos y formas.
4.1.2. Las *Soledades*.

4.2 La escuela gongorina.

5. Clasicismo y vitalismo, como sistemas de oposición **91**

5.1. El clasicismo aragonés.
5.2. La poesía vivencial de Lope de Vega.

5.2.1. El intimismo biográfico.
5.2.2. La trayectoria poética: petrarquismo, desengaño y burla.

5.3. Quevedo, o la comunicación intelectualizada de una tensión vital.

5.3.1. La transformación barroca de motivos renacentistas.
5.3.2. Los poemas metafísicos.
5.3.3. Entre el amor y la muerte.
5.3.4. Un proceso desmitificador.

Bibliografía **147**

Indice de ilustraciones **151**

1. La crisis del Renacimiento

1.1. Un pordiosero avanza por las calles de Salamanca, hasta salir a las afueras de la ciudad. El río corre bajo las arcadas del viejo puente romano y el mendigo —es ciego— se acerca titubeante al toro de piedra que preside la entrada. Entonces le dice al muchacho que le acompaña que acerque su oído a la mole de granito. El pasaje es conocido y la crueldad de la burla también. Fue entonces cuando Lázaro, despertando «de la simpleza en que, como niño dormido estaba», se dijo para sí: «Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer.»

Corren los años del primer tercio del siglo XVI (el padre de Lázaro ha muerto en los Gelves, en 1510, cuando él tiene ocho años), y Garcilaso aprende en Batres y Toledo humanidades y lecciones de cortesanía. Más tarde, en 1526, conoce en Granada a Andrea Navagiero, a Castiglione y a una bellísima dama portuguesa llamada Isabel Freire. Está naciendo *vitalmente* la poesía renacentista en España. Pero por las mismas fechas, Lázaro, el muchachuelo salmantino, también ha recorrido sus años de aprendizaje. Y en la Toledo imperial de 1525 ha alcanzado «la cumbre de toda buena fortuna» porque ha contraído matrimonio con la manceba del arcipreste de San Salvador.

El hidalgo toledano recaba para España la gloria y el triunfo de las letras renacentistas, y tras su figura, su obra y su leyenda, peregrinará la poesía hasta las míticas aguas del

Tajo, donde espera el «claro caballero» que cantó Miguel Hernández:

> Hay en su sangre fértil y distante
> un enjambre de heridas;
> diez de soldado y las demás de amante.

«Sueño de oro» llamó a su vida el sensitivo Bécquer, y aquellas heridas de soldado y de amante aspiraron a recibirlas sobre sus cuerpos los poetas españoles, durante casi un siglo de trayectoria histórica.

Y, sin embargo, respondiendo a otras ocultas heridas, las del desengaño y el defraudamiento, otro muchacho, sevillano ahora, llamado Guzmanillo, exclamará en los finales de ese mismo siglo: «Andaba entre lobos: enseñéme a dar aullidos», porque en la radical soledad del individuo frente a la sociedad, aquel «pues solo soy» de Lazarillo ha engendrado un mundo donde «todo anda revuelto, todo aprisa, todo marañado. No hallarás hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra...».

Hay un desencanto, un radical desengaño, que comienza por factores sociales y acaba por transformar el concepto mismo de la existencia. Los ascetas han ido enseñando a prescindir del goce de la vida, pero en una generación de increíble vitalismo, de cotas humanas inauditas, a ese negativismo ascético se le ofrece la radiante luminosidad de una vía mística, en la que el amor sacude hasta la santidad o hasta la histeria a sensibilidades distendidas al máximo. Un vivo, penetrante anhelo de armonía, de fusión cósmica, domina las mentes más lúcidas de la época, en el momento histórico de mayor poderío político. Pero es el comienzo, también, de una reflexión meditativa sobre lo que el hombre español tiene ante sus ojos. Unos ojos que, acostumbrados ya a mirar zonas interiores —el increíble proceso introspectivo de la mística—, comienzan a tener color de desencanto.

Lepanto va perdiéndose en la lejanía... - La Armada Invencible atacada por la flota inglesa *(Grabado)*

A la abdicación de Carlos V, fray Cipriano de Huerga, catedrático de Alcalá, pronunció ante su Universidad el Sermón oficial que celebraba la subida al trono de Felipe II[1]. Transcurría el año de 1556 y a diez años de la batalla de Mühlberg, aún Cipriano de Huerga puede encarnar en la figura del Emperador, el viejo ideal eramista del *Fiet unum ovile et unus pastor,* y proclamar que el gobierno pastoril es un modélico gobierno basado en el amor. Si ha fracasado es por la ruindad y contumacia de unas ovejas que no han querido ser salvadas. Pero, observémoslo, el fracaso no atañe al sistema, que mantiene inalterable, en teoría, su viabilidad. El poético ideal de Acuña mantiene su prestigio.

Pero entre los discípulos del fogoso orador hay en esos mismos años de 1556 y 1557 un joven agustino llamado Luis de León, que veinte años después saldría de la cárcel de la Inquisición para volver triunfalmente a su Universidad salmantina. Para su alma ha buscado ya angustiadamente la Luz, sumergida en la cárcel del cuerpo y se ha ido desnudando cotidianamente en fusión bíblica con la palabra de Job. Por ello, si el anciano Marcelo diserta con sus *alter ego* en la finca de «La Flecha» sobre los nombres de Cristo, exclama ante el de Pastor y el gobierno que le es propio, que sólo a Cristo le es debido, «porque este gobierno no se halla en el suelo». Cuando muere en Madrigal, en 1591, al ya anciano rey Felipe le quedan siete años de existencia: un primer 98 va mostrando sus aún débiles indicios de aparición, porque «afirman los bien entendidos ser forzoso declinen los estados cuando han llegado al punto de su grandeza»[2].

Arrastrar hacia el futuro los míticos ideales del Renacimiento sólo puede ser ya la tarea de un visionario, que lucha

1. *Cf.* MARCEL BATAILLON: *Carlos Quinto Buen Pastor, según Fray Cipriano de Huerga,* en *Varia lección de clásicos españoles,* Madrid. Gredos, 1964, pp. 133-143.
2. *El Pasagero. Advertencias utilísimas para la vida humana, por el doctor Christoval Suárez de Figueroa.* Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 235.

con gigantes irreales en una sociedad de ideología barroca. Aunque siglos después, en otro 98, un poeta clamará por ese visionario: «Porque algún día habrá que retar a los leones, con armas totalmente inadecuadas para luchar con ellos. Y hará falta un loco que intente la aventura. Un loco ejemplar» [3].

Vida e Ideal se enfrentan en un campo de batalla tan poco heroico como es la mediocre vida cotidiana, y en ese enfrentamiento se quiebra la lanza de Alonso Quijano. Lepanto va perdiéndose en la lejanía[4] y los «combatientes» de la Invencible —como Lope— van aprendiendo una nueva forma de vida llamada *discreción*. El propio Lope la definirá diciendo que es «acomodarse al tiempo». Y es algo indudablemente nuevo, de extraño sonido para fray Luis, el catedrático rebelde; para la madre Teresa, que perturbó su sociedad porque no supo o no quiso acomodarse a ella; para Cervantes, el heroico cautivo de Argel...

Pero es que además, el discreto —frente al héroe— puede llegar a la degradación; todo consiste en la calidad de aquello a que se acomoda. Recordemos un pasaje de Suárez de Figueroa.

El autor camina por la serranía de Jaén, camino de Granada, y escucha la voz de un oculto ermitaño, que entona cantos de alabanza al místico *Beatus ille* en que se encuentra inmerso. Se trata de un «anciano en forma de antigua raíz» [5], como un nuevo Pedro de Alcántara descrito por Santa Teresa. Y el anciano cuenta su historia: es un soldado de don

3. ANTONIO MACHADO: *Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena...* en *Obras. Poesía y prosa,* Buenos Aires, Losada, 1964, p. 569.
4. JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS analizó sugerentemente las dos posturas vitales que se oponen a finales del siglo XVI, como enfrentamiento de las que ha calificado como *generación de Lepanto* y *generación de la Invencible. Cf. Góngora y Lope en la coyuntura del Renacimiento y el Barroco.* Discurso de apertura del curso 1962-63 en la Universidad de Madrid, Madrid, 1963.
5. *Ed. cit.* El episodio constituye el *Alivio VII,* pp. 229-261.

Juan de Austria, que hizo la campaña de Granada y pasó luego «a la Naval», donde recibió «muchas heridas»; el soldado de Lepanto marcha a Flandes, donde se halló «en cuantas batallas y tomas se ofrecieron en aquellos estados» y, ya con el grado de alférez, vuelve a España a solicitar el de capitán. Allí encuentra la otra realidad: intrigas, agravios, humillaciones..., hasta que «venció, en fin, la desesperación a la esperanza». Abandona toda pretensión, y consideró «ser mezclado, no puro, todo cuando se halla en esta vida». Marcha a su tierra y al llegar al paraje en que se encuentra, decide consagrarse a la vida eremítica, como salvación mística de su desengaño. Porque la *soledad* no es la angustia de saberse solo entre los hombres —*pues solo soy*—, sino el gustoso apartamiento contemplativo, donde el hombre dialogue consigo mismo y con Dios. La soledad renacentista de Mena, diciendo a Santillana (que era decírselo a sí mismo):

> Nunca vos fallo más acompañado
> que quando vos solo estáis retraído.

La soledad soñada de Aldana, ofreciendo a Arias Montano la contemplación del mar:

> Ojos, oídos, pies, manos y boca,
> hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
> serán del mar de Dios cubierta roca;
> cual peces dentro el vaso alto, estupendo,
> del Océano irá su pensamiento
> desde Dios para Dios yendo y viniendo.

Pero en el ermitaño duerme aún el viejo soldado: «Holgara mucho no pusiera jamás nuestra patria en menosprecio y olvido la profesión militar.» *Milicia* y *contemplación*, como los grandes ideales de una generación. Los mismos que movieron al capitán Aldana a sepultar trágicamente su ensueño neoplatónico en la empresa quijotesca de Alcazarquivir.

Mas sigamos con el caminar de Suárez de Figueroa, el *discreto* viajero. Se separa *envidiando* la solución vital ofre-

cida, para la que no se siente con ánimos. Y tropieza con la *solución* contrapuesta, que le escandaliza: el ventero de un cercano albergue.

También es un antiguo soldado, todavía joven, que hizo la campaña del Piamonte. Pero que regresó a España «enfadado de tener siempre por compañero a un pesado mosquete». De todas las vicisitudes degradantes de la vida del pícaro se va jactando ante el autor. La milicia es en él picardía y lucro y, aspirando a la regencia del albergue en que se encuentra, se le negocia «un salvoconducto para robar más a placer. Este fue un título de hermandad, que se despachó con todos sus acostumbrados requisitos y circunstancias». El antiguo soldado y actual cuadrillero de la Santa Hermandad se dedica desde entonces, *amparado por la ley*, a desvalijar a todo viajero que cae en sus manos.

Tan ruinmente ha sabido acomodarse al tiempo, que declara sin eufemismos su ideal de vida: «Señor auditor, no es ya tiempo de rigores. Vivir y dejar vivir es lo que importa. ¿Quién no hace ya las manos botes, para que en ellas hagan choz los sobornillos...?» «La industria, pues, viene a ser conveniente para enriquecer presto.» Y, ante los reproches del auditor, exclama, significativamente: *«Voarcé no es para este siglo.»*

Entiendo que en ese *siglo*, el autor jugó con las dos acepciones del vocablo: la vida mundana del seglar, pero, también, *esa* época concreta que vivían. Entonces, habrá que admitir que es lícito el desencanto de una generación que ha visto triunfar lo negativo de la picaresca, ahogando la creación de aquel *hombre nuevo* que soñaron Santa Teresa o Mateo Alemán. Porque tampoco cabe ya la *ilusión* de un ideal mantenido. También don Quijote despierta de su sueño y, ante el llanto de Sancho, se deja acabar por la melancolía. El *licenciado Desengaño* salta a las páginas barrocas[6].

6. Así se denomina, por ejemplo, el protagonista de *Los antojos de mejor vista* (del sevillano RODRIGO FERNÁNDEZ DE RIBERA), quien, al colo-

En esa vía del desengaño, el hombre se enfrenta con una vieja problemática, que el Renacimiento quiso vencer por la eternidad de la palabra hecha Arte: el *tiempo,* en el que está inmerso, y su propio *dualismo* anímico. Por el primero se sitúa ante un problema existencial, mientras que el segundo le proyecta a una consideración ontológica.

El Tiempo, «el verdadero protagonista del drama del Barroco»[7], se siente ahora —desde el *individualismo* a que ha conducido la soledad no contemplativa—, no como la abstracción de las ruedas de Fortuna que hizo mover Juan de Mena, sino como problema íntimo, personal, intransferible, de cada ser humano:

> Tú eres tiempo el que te quedas
> y yo soy el que me voy[8],

constata Luis de Góngora, mientras Quevedo lleva la sensación de *su pasar* hasta el grito rebelde de sus poemas existenciales[9].

El tiempo fluyente se identifica con la misma *vida*. De ahí que ésta aparezca bajo una nueva dimensión de *fugacidad, inanidad* e *irrealidad,* que invierte los valores hedonistas del Renacimiento. El lema clásico de *Et in Arcadia Ego,* con todo su valor simbólico de intemporalidad, puede adoptar ahora la demoledora visión barroca del cuadro del Guercino, donde unos pastores, en el dulce ambiente de la campiña primaveral, contemplan melancólicos cómo unos ratones habitan la cavidad vacía de una calavera. El hombre, el arte, la ciencia, no son sino entidades abocadas a la muerte. Por ello,

---

carse los simbólicos anteojos, veía a los hombres tal como eran, más allá de su apariencia externa. Y en figura de anciano, el Desengaño va guiando a Quevedo, como nuevo Virgilio de un no menos nuevo infierno dantesco, por las rutas de *El mundo por de dentro.*

7. EMILIO OROZCO: *Manierismo y barroco,* Salamanca, Anaya, 1970, página 57.
8. *Décimas a los relojes,* publicadas por ARTIGAS en *Don Luis de Góngora,* Madrid, 1925. *Cit.* a través de E. Orozco, *ob. cit.* p. 59.
9. *Cf.* los apartados 5.3.2. y 5.3.3.

frente al *Collige, virgo, rosas*, ausoniano, que aconseja el goce mientras hubiere tiempo, la lección barroca advierte que todo ello es apariencia y falsedad. La vida, la belleza, el placer no son, en definitiva, sino aquello en que han de convertirse:

> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

En consecuencia, muy conscientemente, Salvatore Rosa se retrata firmando su propio cuadro sobre una calavera. O Valdés Leal presenta el desolador ejemplo de la inanidad humana, desde los cuadros terribles del Hospital de la Caridad sevillano: el siglo camina por su último tercio y el mensaje barroco alcanza ya esa totalidad macabra del *Finis gloriae mundi* valdesiano.

En fechas cercanas, Calderón acoge el dilema de la realidad o irrealidad de la existencia, con un héroe que se debate entre ambas, y que terminará afirmando que «toda la vida es sueño». Sólo subsiste, entre tanta inestabilidad, una firme creencia religiosa, afianzada sólidamente por la Contrarreforma, que permite la evasión hacia una futura intemporalidad.

Pero el hombre, en su ser esencial, también está sujeto a inestabilidad. Con el quebrantamiento —o desgaste— de los ideales renacentistas, también se ha roto el neoplatónico concepto de una armonía cósmica universal, que repercute en el *pequeño mundo* del hombre, hasta llevarle a un dualismo sin solución. Dualismo que se traduce en signos comunicativos de conflictos interiores, como en Lope, o en los duales protagonistas de la narrativa barroca[10]. Sólo cuando penetren en la Isla de la Inmortalidad esas mitades anímicas del ser humano que son Andrenio y Crítico, se constituyen en la *persona* a que aspira Gracián, consciente de que el hombre, al igual que el universo, es una *oposición de contrarios*. De ahí el *contraste barroco*.

10. *Cf.* el apartado 5.2.1.

Contraste vital, al aunar en el mismo individuo al escritor asceta y al satírico y pornográfico, o al pecador sacrílego y al creyente fervoroso. Todo ello hiperbólicamente y desmesurado. Contraste estructural, en el confrontado sistema de planos opositivos de la comedia barroca. Contraste estilístico, en la dilogía conceptista, la bimembración manierista o culterana, o en el ritmo binario de la prosa. Un contraste que disloca el eje compositivo del cuadro renacentista, haciendo saltar a primer plano lo accesorio o iluminando violentamente un punto de la escena. Luz y sombra de los *tenebristas*, y luces y sombras en que se mueven, sin medias tintas o nexos aparentes, las encontradas y opuestas realizaciones literarias del barroco. Elevándose a la cima de la espiritualidad o parodiando burlescamente su propia elevación.

Y en ese contraste habrá que situar la otra gran dirección anímica del hombre barroco: el descubrimiento de una realidad no codificada por el Arte.

La causa es posible que obedezca a un mismo origen: la ruptura del sistema renacentista. Porque el desengaño lleva aparejado el descubrimiento de la *vida* y el *hombre*, en su objetiva y aparencial existencia. Sin que la Idea transforme la percepción del objeto:

> El artista cambia su punto de vista, se aproxima a las cosas, se aproxima sobre todo a donde hay vida, sin atender a preocupación de belleza formal ni de jerarquía social. Todos los elementos de la naturaleza cobran no sólo independencia, sino que además se exaltan en su individualidad; incluso los más modestos de uso cotidiano[11].

Es un movimiento oscilante que va del *Tiempo* a las *cosas*. Porque la gran preocupación temporal no puede abstraerse de la consideración de lo que *es en el tiempo*, ya que

> esa atracción de la realidad que contempla y goza de cerca y que intenta profundizar, le descubre lo efímero y transitorio y le refuerza para que otro impulso ascensional hacia lo infinito le descubra la diferencia entre *lo temporal y lo eterno*[12].

11. E. Orozco: *ob. cit.* p. 50.
12. *Idem.* p. 50.

Ante ese descubrimiento de una realidad no condicionada por sistemas de percepción ya codificados, el hombre del XVII, descubre y *describe*, en consecuencia, las cosas cotidianas. Y se acerca a ellas con una *apertura sensorial* inigualable, hasta buscar en esas sensaciones *experimentadas* —no heredadas por tradición literaria— una razón poética nueva y un nuevo estilo: el descubrimiento de las *Soledades* suponía elevar esa sensación a elemento motivador del Arte, más allá de preceptos y temáticas sancionadas[13].

Sensualismo, color, luz, pasando del cuadro al poema y del poema al cuadro. La morbidez del desnudo femenino de Andrómeda, como turbadora proximidad ante un Perseo cubierto de reluciente armadura, en el sensualista cuadro de Rubens, y las palabras de Lope, que *siente* análoga sensación:

> así blanco marfil el cuerpo enseña[14]

Un endecasílabo gongorino, *goza, goza el color, la luz, el oro,* parece presidir unos poemas que son, en sí, un goce de los sentidos. Pero siempre, repito, a través de las cosas.

Ese es, en definitiva, el gran descubrimiento estético dei barroco: elevar la vida —sentida como fugaz— a la categoría de arte. *Dislocar o distorsionar* la escena o las líneas que la componen, entra ya de lleno en movimientos manieristas. Que reflejan no la decadencia de unos ideales, ni una nueva perspectiva de visión, sino el síntoma inequívoco del *cansancio de unas formas.* No se trata, entonces, de aprehender la vida, ni tampoco de la ruptura de un sistema, sino de la evolución hacia lo artificioso de ese mismo sistema[15]. Veámoslo en la teoría y en la praxis de unas realizaciones poéticas.

13. *Cf.* los apartados 4.1. y 4.1.2.
14. *La Andrómeda,* v. 405. Sobre la relación pintura-poesía, *cf.* el ya clásico trabajo de EMILIO OROZCO *Temas del barroco,* Granada, 1947.
15. *Cf.* el ya aludido estudio de EMILIO OROZCO *Manierismo y barroco,* la más clara y convincente teoría, hasta la fecha, sobre la delimitación de ambos movimientos.

1.2. Como inequívoco síntoma de la época que la configura, el panorama histórico de la lírica barroca es el desarrollo y enfrentamiento de una tensión artística —y vital— que se polariza en actitudes en apariencia contrapuestas. De una parte, la extremosidad manierista distorsiona la lengua utilizada, que se manipula refinada y exquisitamente, hasta provocar ese aspirado *asombro* y *deleite* que el *artificio* produce. Pero, paralelamente, a través de ese artificio hemos visto cómo irrumpe también la *vida* —que se llama barroco—, coloreando de realismo sensorial las armónicas formas heredadas del Renacimiento. Precepto y antiprecepto o Naturaleza y Arte, que se sienten, en los grandes poetas, como dos realidades complementarias, que coexisten pacíficamente, o que se esgrimen con increíble violencia en ciegos alegatos polémicos.

En tesis conciliadora podía preconizar el anciano Lope de la *Egloga a Claudio* la unión fundamental del *natural* y del *arte*. Se trata de una defensa de su sistema dramático, como es sabido, pero su afirmación es extensible a todo un concepto de poesía, que aunaba un contenido vital, brotado de observaciones y vivencias reales —con toda su posible carga de antirrenacentista *originalidad* o *anti-imitatio*— a un sistema codificado y sancionado por el Arte. Naturaleza es el campo sin cultivar, salpicado de flores. El Arte es el campo roturado, pero donde esas flores no estorban en modo alguno el nacimiento del trigo, de modo que

> ... con sus preceptos y rigores
> cultiva el arte naturales flores.

En la breve metáfora y en dos estrofas compendiaba Lope la síntesis esquemática de su revolucionaria preceptiva dramática. La que en un tiempo pensó escribir y publicar (según Pérez de Montalbán), desarrolló en dispersos comentarios y en la *praxis* de sus comedias y, escandalosa y polémicamente, en su famoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Son esas flores del natural —su propio vivir—, con tan mínimo academicismo transformadas en poemas, las que le reprocha Lupercio Leonardo de Argensola y a quien contesta Lope:

¿Que no escriba decís, o que no viva?
Haced vos con mi amor que yo no sienta
que yo haré con mi pluma que no escriba[16]

Lo *natural* (cuya *imitación* preconizaba la preceptiva clásica) aspira a ser la gran materia, pero sustituyendo el *canon* temático establecido con los grandes modelos por la realidad viva y acuciante del existir y el sentir. Junto al héroe, el hombre, simplemente. Frente a los arquetipos de belleza, lo cotidiano en la íntima y escondida hermosura de su simplicidad o en el expresivo impacto de su bajeza moral o estética. Así, la enumeración de flores o frutos, como abigarrados bodegones literarios (en el Isidro o *La Jerusalén*, de Lope), la observación delicada y miniaturista de Rioja, los blancos de Soto de Rojas, y su poético *paraíso cerrado*[17], las atrevidas imágenes de luz de Espinosa, o las referencias al Moncayo, «coronada de nieve la alta frente», de Lupercio Leonardo de Argensola[18], pueden sustituir a la arquetípica naturaleza de una intemporal Arcadia. Más allá de ninfas y pastores, héroes y caballeros, dioses y monarcas, ha ido creciendo la barroca tentación de contar en prodigiosos endecasílabos la historia de un bofetón, en circunstancias bien poco honrosas[19] o de expresar en no menos prodigiosos endecasílabos la angustia existencial de *un* hombre —no *el* hombre—, lla-

16. *Rimas*, soneto 25. Cito por *Obras poéticas*. I. Ed. de J. M. Blecua, Clásicos Planeta, Barcelona, 1969, p. 61.
17. Analiza GALLEGO MORELL, cómo el *Paraíso cerrado*, de Soto, es trasunto poético del jardín granadino del poeta, abierto a la blancura de Sierra Nevada: «El color blanco en su lírica no tiene tradición literaria, sino experiencia de aquel telón de fondo.» (*En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Guadarrama, Madrid, 1970, p. 56.)
18. Soneto 53. Cito por *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 109.
19. El de Lope, que comienza «Para que no compréis artificiales rosas...» (*edición cit.* p. 1374).

mado Quevedo, que siente cómo la vida —*su* vida— «se resbala» vertiginosamente entre sus dedos.

Pero si ha variado el punto de vista, al delimitar (y ampliar) los nuevos contenidos, los poetas barrocos se saben, sin embargo, inmersos en un sistema poético ya dado, del cual se sienten orgullosos herederos. Están aún demasiado cercanos el *formare* y la *imitatio* renacentistas para que no aspiren a volcar esos contenidos, esos nuevos estímulos poéticos, en módulos sancionados por un *canon* poético. Por ello, el clasicista Bartolomé Leonardo aconseja antigongorinamente:

> Si aspiras al laurel, muelle poeta,
> la docta antigüedad tienes escrita;
> la de Virgilio y la de Horacio imita,
> que el jugar del vocablo es triste seta.[20]

En esa línea de tradición culta, Lope podrá *hacer suyos* versos ajenos que, al insertarlos en nuevos contextos, cobrarán significados también nuevos. Por ejemplo, el famoso *Cuando me paro a contemplar mi estado* (en la vía petrarquista de la introspección), expresión de un *estado* amoroso en Garcilaso y Petrarca es, en las *Rimas sacras*, el punto de arranque de un *proceso* anímico que aboca al arrepentimiento. O podrá Góngora (al *hacer suyo* un soneto de Bernardo Tasso) transformar el vibrante hedonismo renacentista del terceto final del italiano, en el tremendo endecasílabo ya citado, en que se advierte que la juventud —y la vida— ha de acabar «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»[21].

El soneto, la canción, la octava o los tercetos, se *acomodan*, renacentistamente, al contenido que les es propio y ha sido sancionado por una tradición de vinculación italiana. E,

20. Cito por *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, I., página 187.

21. Cito por *Obras completas*, ed. de J. Millé, Aguilar, Madrid, 1956, página 447.

igualmente, los contenidos buscan su *forma*, es decir la ya dada en sistemas preestablecidos. Y la canción amorosa sigue caminando por rutas petrarquistas; los sonetos, como sistema poético fluctuante entre la *introspección* y la *comunicación*[22], se enlazan, a veces, en intentos de *canzoniere;* las epístolas discurren por tercetos, los poemas épicos se desarrollan en octavas, como los más renacentistas de los mitológicos (incluido *El Polifemo* gongorino), y poetas cortesanos, como Lope, comunican con frecuencia sus penas y sus alegrías bajo el fingido sayal del pastor virgiliano y garcilasista. Los *preceptos*, el *canon* establecido, el Arte en definitiva, mantiene sus leyes y a él se pliega gustosamente todo poeta que aspire a ser tenido como tal entre la amplia minoría de los doctos.

Lo que ya no ven tan claramente es que la sustitución de la Naturaleza (como abstracción de lo bello) por realidad, vida, experiencia, observación o, incluso, fealdad, supone un cambio perturbador que amenaza el equilibrio de un sistema que aunaba estéticamente significante y significado. Donde la forma perfecta era el signo de una análoga perfección de contenido, ya que su unión aspiraba a plasmar y realizar por la palabra aquella realidad armónica del neoplatonismo que identificaba Verdad y Belleza.

Por ello, si los nuevos contenidos son demasiado perturbadores, es usual que el sistema formal establecido se destruya. Cuando los gatos madrileños sustituyen (con su carga de realismo tierno y paródico a la vez) a los héroes de Ariosto o Boiardo, la octava puede ceder su puesto a la silva, en *La Gatomaquia*, de Lope, al igual que el castellanismo del *Isidro* pudo imponer la quintilla. O cuando el poema narrativo abandone la materia mitológica —*heredada o no*[23]—, cantar

22. *Cf.* sobre este punto el análisis de ANTONIO PRIETO *Con un soneto de Lope*, en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Ensayos/Planeta, Barcelona, 1972, pp. 255-289.

23. Me refiero a que es la materia mitológica en sí, no la posible existencia de un poema anterior de análogo asunto, lo que determina la elección de la octava lírica: la estrofa del *Polifemo* gongorino, de tan rastreadas fuentes renacentistas y clásicas, pero también de la inventada *Fábula de Genil*, de Espinosa.

igualmente en silvas las *Soledades* de un naúfrago desconocido. Naturalmente, según avanza el siglo, esa íntima unión de formas y fondos establecidos y reglados (que nutrió el *formare* renacentista, como la más estimulante *imitatio), deviene una fórmula vacía,* lo que provocará, en consecuencia, la quiebra sintomática del sistema. No son un signo de rebeldía barroca los heterodoxos metros de los poemas mitológicos de Tirso de Molina, por ejemplo[24], sino un simple indicio más de la carencia de formación renacentista del dramaturgo barroco. Pero muy frecuentemente, el sistema se adopta con todo rigor, pero como expresivo signo paródico. Quiero decir que la desmitificación barroca utilizará el procedimiento de seguir fielmente el precepto, para romperlo en mil pedazos en la burla que del mismo se realiza.

En esa perspectiva desmitificadora, Lope podrá satirizar su propio y profundo petrarquismo a través de las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos.* O Quevedo seguir escrupulosamente las leyes del poema épico culto, al escribir su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado.* En ecos de Virgilio, Ariosto, Boiardo e, incluso, Tasso, Quevedo estructura el comienzo de su poema sobre el obligado orden de la *prótasis o declaración,* la *invocación* y la *dedicación*[25]. No falta en las estrofas que desarrollan esta última ni la consabida llamada de atención al personaje a quien se dedica, que realiza, a nivel formal, idéntica función que los preclaros mecenas de los poemas parodiados. Se ha distorsionado brutalmente el sistema, no mediante un nuevo desarrollo, sino por la nueva perspectiva que se adopta ante

24. La *Fábula de Mirra, Venus y Adonis,* por ejemplo, incluida en *Deleitar aprovechando.*

25. Recuérdese en Camões: *Ouvi: que nao vereis con vas façanhas;* el *se voi mi date orecchio,* de Ariosto; el *dad orejas, señor a lo que digo,* de Ercilla, etc. Pero el rey don Sebastián, el cardenal Ippolito o Felipe II son ahora sustituidos por un brutal compendio de vilezas e ignominias: *A ti, postema de la vida humana,* a quien interpelará, estrofas después: *Atiende, que no es misa la que digo...* Sobre la forma renacentista de la épica, *cf.* ANTONIO PRIETO, *Del ritual introductorio en la épica culta,* en *Estudios de literatura europea,* Narcea, Madrid, 1975.

el contenido: la deformante luz de la caricatura, que enfoca a los dioses y héroes clásicos renacentistas. La que comunica la muerte de Hero y Leandro en grotesca imagen culinaria[26]; que convierte a Apolo, persiguiendo a Dafne en «bermejazo platero de las cumbres» o «buhonero de signos y planetas»[27] o plebeyiza la estética y marmórea desnudez de las diosas olímpicas presentando a «Venus en pelota»[28].

Esa irrupción de realidad individualizada —angustia existencial, intimidad amorosa, estímulos sensoriales—, volcándose en los heredados moldes de la literatura ascética, de la introspección petrarquista o de la opulencia verbal de la escuela herreriana, va acuñando los nuevos moldes, lingüísticos, por los que discurrirá la nueva poesía. Y creo que al analizar esos moldes hay que volver a la apuntada dicotomía entre Naturaleza y Arte. Pero ahora en un punto que será clave en la división polémica de escuelas: la del *artificio*.

Si la poesía es la imitación de la Naturaleza, ¿dónde situar la manipulación de la lengua? ¿Es legítimo *transformar* en una intrincada realidad la claridad y sencillez de lo natural? Porque junto al magisterio de los clásicos —el *canon* imitativo que preconizan los Argensola, por ejemplo— la misma Naturaleza —la materia poética— es *antiartificio* en sí. Por eso, Francisco de Medrano, desde sus claves poéticas renacentistas, le aconsejará a Juan de Arguijo que huya del *artificio*, como cosa propia del hombre, para deleitarse con una Naturaleza que carece de él, como trasunto de la *sencillez* divina:

26. Escribe Góngora en el romance satírico sobre la conocida fábula de Museo (núm. 27, ed. Millé):
El Amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes;
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve.
27. *Cf.* el apartado 5.3.4.
28. *Lo que hiciera Paris si viera a Juana*, de Lope de Vega (*ed. cit.*, página 1344).

Cansa la vista el artificio humano
cuanto mayor más presto ; la más clara
fuente y jardín compuestos dan en cara:
que nuestro ingenio es breve y nuestra mano.

Aquel, aquel descuido soberano
de la naturaleza, en nada avara,
con luenga admiración suspende y para
a quien lo advierte con sentido sano.

Ver cómo corre eternamente un río,
cómo el campo se tiende en las llanuras,
y en los montes se anuda y se reduce,
grandeza es siempre nueva y grata, Argío,
tal, pero es el autor que las produce
¡oh Dios inmenso! en todas tus criaturas.[29]

Y, sin embargo, en la misma base de la concepción poética, también se expresará tajante la defensa de ese *artificio*, no como enfrentamiento a lo natural, sino como algo dimanado de él. Así, Carrillo y Sotomayor, al distinguir entre *poeta* y *versificador*, escribe: «...segun el artificio, assi el artifice»... «La misma naturaleza ha hablado en estas razones tan suyas, por esta opinion tan suya, pues aun ella misma emboluio en gran trabajo, y discurso todas las cosas celesstes, para diferenciarla destas que tratamos con las manos»[30].

Las posiciones, pues, se perfilan en un antagonismo de base: Naturaleza (→ poesía) = claridad o antidificultad comprensiva, frente a Naturaleza (→ perfecta poesía) = artificio y *legítima* dificultad, ya que esta última residirá no en el poema, sino en la ignorancia del receptor. El desdén por el vulgo indocto existe en la base de esa especie de aristocratismo intelectual de los poetas del XVII[31]. Sobre él montará Góngora

29. D. ALONSO Y RECKERT, *Vida y obra de Medrano*, II, Madrid, C. S. I. C., 1948, p. 171.
30. *Libro de la erudición poética de don Luis Carrillo y Sotomayor*. Edición de M. Cardenal Iracheta, C.S.I.C., Madrid, 1946, p. 20.
31. Destaca GARCÍA BERRIO esa actitud: «En la base de la poética barroca culterana existía un principio de motivación social que Luis Carrillo de Sotomayor, en el primer manifiesto teórico de tal poesía, no quiso esconder.» (*España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, 1969, p. 41.)

gran parte de sus satíricos ataques a Lope, el *claro*, que es, en Góngora, sinónimo de *vulgar*.

Ahora bien, análogo desprecio hacia el vulgo (por *indocto*, no como tal vulgo en su contexto social), aparece en la prosa conceptista de un Tirso de Molina o un Gracián. Porque también el conceptismo es un *jugar del vocablo*. Quiero decir que el supuesto antagonismo entre culteranos y conceptistas ni se perfiló como tal en el siglo XVII, ni mucho menos se sintió como catalizador de escuelas poéticas contrapuestas. El montaje que sobre tal supuesto articuló la crítica tradicional ha sido coetáneamente desarticulado pieza a pieza[32].

Evidentemente, el panorama poético del XVII es, en apariencia, una continua polémica. Pero esta polémica no nos permite «mantener la rutinaria bifurcación entre culteranos y conceptistas, como si se tratase de moderados y liberales decimonónicos»[33]. Y la dicotomía claridad/oscuridad (*Lope y Góngora frente a frente*, en el acertado título de Emilio Orozco[34]), si bien identifica oscuridad = gongorismo, en opinión de sus contrarios, jamás identificó claridad = conceptismo. Existe, desde luego, un quehacer poético (y prosístico) conceptista. Pero es, no el opuesto al culteranismo, sino otra vertiente de análoga raíz: el artificio barroco, que lo mismo logra la pirueta estilística destelleante por una atrevida metáfora sensorial que por la agudeza conceptual alambicada. Diría que, más que una evasión de la realidad o sustitución

32. Veánse, al respecto, los trabajos de F. LÁZARO CARRETER: *Sobre la dificultad conceptista*. (En *Estilo barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca, 1966, pp. 11-59); ANDRÉE COLLARD: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967; FÉLIX MONGE, *«Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián»* (en *Estudios de Filología e Historia Literaria.... para celebrar el III lustro del Instituto de Estudios Hispánicos de Utrech*, La Haya, 1966, pp. 358-381) y el ya citado de ANTONIO GARCÍA BERRIO.

33. GALLEGO MORELL, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, 1970, p. 72. Y añade a continuación: «Góngora divide en dos bandos la literatura de su época. Pero debemos entender: dos bandos de posturas críticas, no dos bandos de versificadores.»

34. Gredos, Madrid, 1974.

de la vida por el arte, ese arte de la palabra es el que *devolvía* al lector una realidad olvidada, al ofrecer una nueva visión de la misma, por la novedad de imprevistas asociaciones de cosas y conceptos.

El automatismo de percepción quedaba vencido por el artificio de la palabra, como siglos después proclamaría Sklovski, buscando la esencia de la literaturidad. La luz y el mundo fueron *distintos* después de Góngora y *multiformes* tras Quevedo.

Ahora bien, de este movimiento barroco, que tendía al artificio lingüístico, a la creación definitiva de una lengua literaria (traductora de nuevas y, a veces, insólitas percepciones sensoriales o mentales), se desgajó aparentemente, un peculiar quehacer poético: el gongorino.

En realidad, «el concepto —la metáfora catacrética tradicional— sería el resultado de trazar un puente ingenioso entre dos realidades no sentidas como contiguas. Este recurso, centro común en el barroco de conceptistas y culteranos, de prosistas y poetas, está en puridad, muy cerca de abarcar a todos los escritores barrocos»[35] y, definido por Gracián, «es un acto del entendimiento, que exprime las correspondencias entre los objetos». En su base, pues, el *concepto* quevediano y la *metáfora* gongorina arrancan de puntos teóricos comunes. Es más, el conceptismo, como plataforma del artificio lingüístico barroco, aliado con la Contrarreforma[36], debe conside-

35. GARCÍA BERRIO, *ob. cit.*, p. 14.

36. Destaca GARCÍA BERRIO (*ob. cit.*, p. 19) cómo es en la literatura religiosa, catequística y oratoria donde primero se comienza a hablar de *conceptos*, al aludir a los *concetti predicabili* o *concetti napolitani*, como «series de tópicas construcciones metafóricas» para uso de predicadores. Y recuérdese cómo en España la *moda* parece cristalizar en los famosos (y mediocres) *Conceptos espirituales*, de Alonso de Ledesma, impresos en 1600. Un frío y alambicado conceptismo savio es el dominante por otra parte, en las numerosas *Justas poéticas* de motivación religiosa que se celebraron en el XVII, algunas de insufrible lectura actual.

rarse el punto de arranque del gongorismo[37], que supondría un «refinamiento» del primero[38], al aliarse con el sentido de lo *culto*[39], que añadía a la *dificultad* conceptista —descifrable por cualquier conocedor inteligente del idioma— la supuesta *oscuridad* culterana, que sólo dejaba de serlo ante un receptor *culto*, es decir, poseedor de saberes adquiridos[40].

A partir de este punto, la polvoreda crítica suscitada por el triunfo de Góngora pudo motivar varios cambios semánticos y la delimitación de supuestas posiciones poéticas.

De una parte el término *culto*, en su acepción latina y renacentista de «limado», «pulido», «elegante» o «refinado», ya en la generación postherreriana, de cara a Góngora, se une a *docto*, como sinónimo de «erudito»[41]: el estilo «corregido» es ahora, además, antivulgar, es decir, dedicado a ese receptor instruido y refinado que podrá descifrar el código cultural en el que se ha insertado la pirueta estilística.

---

37. *Cf.* DÁMASO ALONSO: *Góngora y el Polifemo*, I, Gredos, Madrid, 1961, páginas 75-80.
38. *Cf. A. PARKER: La «Agudeza» en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo.* (En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, 1952, pp. 345-360.)
39. Señala F. LÁZARO CARRETER cómo la *Fábula de Píramo y Tisbe* gongorina marca el punto en que lo conceptista *llano* se mezcla con el hallazgo de lo conceptista *culto*. (En *La fábula de Píramo y Tisbe*, en *Estilo barroco y personalidad creadora, ob. cit.*)
40. *Cf.* F. LÁZARO CARRETER (*Sobre la dificultad conceptista, ob. cit.*, página 41), que puntualiza: «Dificultad en los conceptos o en las voces, vencible por cualquiera: tal fue el ideal de una gran masa de ingenios, hacia 1600. Como algo distinto a ella, se irguió la desdeñosa dificultad, ilustre, originada por eruditas alusiones y profundas sentencias, solamente superada por los doctos.»
41. Recuérdese que, básicamente, *culto* es italianismo introducido por Garcilaso, aplicándolo a Bernardo Tasso, en el soneto XXIV. Para la variación semántica del término, así como los de *concepto, gongorino, culterano..., cf.* el estudio citado de A. COLLARD. Respecto a la acuñación de la nueva semántica del primero, disiento de la autora, al estimar el cambio posterior a Herrera, es decir, en época ya barroca. La razón es que estimo (con Blecua) que las enmiendas a los poemas de Herrera, de 1619, se deben a mano ajena, influidas, por tanto, por el *cultismo* coetáneo.

Sobre el significante y el significado de la palabra, el poeta monta sus brillantes asociaciones y correspondencias metafóricas. En el conceptismo van unidas a una búsqueda de la consición, por medio de la paranomasia, el calambur, la dilogía o la disemia..., que, provocando el equívoco, consiguen la ingeniosa agudeza. Y en el culteranismo —además del código culturalista utilizado—, se abrillantan y desarrollan ampulosas, mediante un sensacionismo luminoso y plástico, en que la belleza del significante enmascara la sutileza del contenido. Ingenio y belleza, como dos vertientes de un mismo arte de la palabra.

Ahora bien, aquel enmascaramiento fue el que permitió, por ejemplo, a Jáuregui, en su *Discurso poético,* atacar a los imitadores de Góngora, por no haber aspirado «a conceptos de ingenio, sino a furor de palabras». Si bien la sutileza del cordobés no pasará inadvertida para Gracián, que califica a Góngora de «águila en los conceptos», ya que el autor de la *Agudeza* clasificará como tales «toda suerte de metáforas literarias atrevidas» y «todo proceso expresivo basado en el ingenio, la fecunda oscuridad y la tensión estilística»[42].

Sin embargo, será únicamente esa parcela del artificio barroco denominada culteranismo la que suscite en el XVII el ataque sistemático. Pasando por alto la dificultad conceptista, sólo se tildará de oscura e impenetrable la *culta* poesía que preconizó Carrillo y Sotomayor. Y para ello se utilizarán dos armas igualmente injustas: su carencia de contenido ingenioso —comprensible y profundo— y su hojarasca verbal, envuelta en tan recónditas alusiones que la tornan incomprensible y oscura.

Lope de Vega, en el prólogo al *Orfeo en lengua castellana,* de Pérez de Montalbán[43], aduce las dos razones de la polémica: «...pero no es mucho no se conozcan si andan a

42. GARCÍA BERRIO, *ob. cit.*, p. 18.

43. Nótese el calificativo de *castellana* que, como en el *Isidro. Poema castellano,* supone un implícito ataque a los poemas gongorinos, escri-

oscuras; yo a los menos en esta confusión hallo de una misma suerte a los cultos que a los teñidos, que habiéndoles conocido antes, ahora estudio en conocerlos». Y poco después: «...pareciéndoles que es cosa grande lo que nadie entiende, pasando seis hojas de ripio metafórico sin un concepto», para resumirse ambas ideas en el poema subsiguiente:

> La oscuridad es propia
> de las cosas ocultas,
> estas que llaman Cultas
> son Musas de Etiopía; [oscuras = sin luz]
> Tú las cándidas [blancas = claras] ama
> hijas de la verdad y de la Fama,
> que en la sentencia [conceptos] tienen la hermosura
> con alta locución en lengua pura

Entonces, si bien el término *culteranismo* no significó en su principio sino el conjunto de aportaciones lingüísticas que venían enriqueciendo el idioma desde Mena, es decir, la utilización de neologismos en el campo de la poesía *culta*, ya en la generación de Góngora y Lope ha pasado a designar un quehacer poético concreto y se utiliza, entonces, peyorativamente.

En Lope, por ejemplo, que le atribuye la invención del término a Bartolomé Jiménez Patón[44], se opone siempre a *claridad* y a *castellanismo* y lo utiliza profusamente en sus ataques a la escuela gongorina (más que al propio Góngora). Pero de esta clara connotación de *extranjerizante*[45] se pasa a

---

tos, según sus enemigos en lengua *culterana* o *extranjera*, como comento a continuación. El *Orfeo* (del propio Lope, en opinión aceptada, que sigue Pablo Cabañas, su moderno editor) es libro de abierta posición polémica, de ataque al *Orfeo* de Jaúregui, como es sabido. Cito por la edición de Pablo Cabañas, C.S.I.C., Madrid, 1948.

44. En la epístola *A don Francisco de Herrera Maldonado*, impresa en *La Circe*, como apunta A. COLLARD. En ella Lope vuelve sobre el tópico de la oscuridad culterana y su índole extranjerizante:
Allí nos acusó de barbarismo
gente ciega y vulgar, y que profana
lo que llamó Patón culteranismo.

45. Así, escribe Lope en el *Laurel de Apolo:*
huyen culteranismos
porque sólo permiten hispanismos.

una más despreciativa en que, sobre el calco de *luterano,* se juega con el término como sinónimo de *herético del idioma* o *poseído* por el diablo de la herejía lingüística:

> Conjúrote, demonio culterano,
> que salgas deste mozo miserable,
> .....
> «Habla cristiano, perro».—«Soy polaco»[46].

Frecuentemente (en Quevedo es usual), el matiz despectivo se concreta al *jefe de la secta,* Góngora, sobre el que se acuñan toda una serie de términos despectivos, como el *desengongorar* quevediano, *gongorizar,* o los juegos verbales entre *jerigóngora* y *jerigonza*[47], en oposición todos ellos al encomiástico *gongorino* de sus entusiastas adeptos.

Bajo esta perspectiva de considerar a los *cultos* como *culteranos* (=extranjerizantes y adulteradores del castellano) se reforzó la idea de un conceptismo tradicional castellano. Llega a ser un tópico la predisposición del español para la

46. Se trata del soneto que titula *Conjura un culto, y hablan los dos de medio soneto abajo* (*ed. cit.* p. 1404). A. COLLARD no acepta, inexplicablemente, en Lope, esta asociación culterano-luterano, que aduce COROMINAS. Bien es verdad que no cita el soneto aquí parcialmente reproducido, ni tampoco, entre tantos otros ejemplos, otros aún más expresivos, como el dedicado *A Bartolomé Leonardo:*

> *La nueva juventud gramaticada*
> .....
> *por escribir como la patria manda*
> .....
> *de la suerte se burlan de nosotros*
> *que suelen de un católico en Holanda.*

Y ya en las *Justas poéticas* en honor de San Isidro, de 1620, leyó Lope en la burlesca cédula séptima del certamen: «Un poeta cautivo en poder de poetas hugonotes, donde estuvo cerca de serlo, si Dios no lo tuviera de su mano, pasa con gran necesidad a su tierra...». Bien es verdad que en ninguno de ambos textos se cita textualmente el término *culterano,* pero la asociación es bien clara.

47. Al comprar Quevedo la casa madrileña de Góngora y echar a éste a la calle, en noviembre de 1625, contará cínicamente cómo hubo de quemar «pastillas Garcilasos» para «perfumarla y desengongorarla», ante el «tufo tan vil de *Soledades*» que la invadía (*ed. cit.* p. 1184).

agudeza y la frase sentenciosa, en opinión que aunaba características tanto psicológicas como idiomáticas. No olvidemos el enorme aprecio que la primera generación barroca sintió por la poesía de Cancionero, donde encontraban los nuevos poetas esos juegos verbales con los que deleitarse, en la práctica de una curiosa *imitación* de lo sentido como genuino y castizo tradicional. Y en esta línea de oposición españolidad-extranjerismo, que se remonta a Cristóbal de Castillejo[48], Tirso podía escribir a modo de sentencia que

Italia toda es hablar,
España toda concetos.

48. Y que se repitió siglos después en los ataques al modernismo, como movimiento poético *cultista* enriquecedor del vocabulario hispánico. De Rubén Darío, su jefe de escuela, se escribió satíricamente que era «un Góngora vestido a la francesa / y pringado en compota americana».

2. Tradición y popularismo

2.1. Aquella valoración del alabado concepto hispánico está, por otra parte, indicando que los poetas barrocos, además de sus heredadas aspiraciones cultistas (que sienten justamente vinculadas a Italia y al Renacimiento), son los grandes captadores de una poesía tradicional, que les llega por las vías culta y popular. De una parte la *glosa* de los cancioneros del XV que, frecuentemente, mantiene la estrofa original, y de otra, la lírica castellana (el *villancico*, procedente del *zejel*, la *letrilla* o la *seguidilla*, ya fijada en el XVI), recogida ahora por una generación de poetas que buscan la tradicionalidad, gustan del popularismo (que estilizan al máximo) y se identifican con músicos y cantantes para la difusión y función social de sus poemas.

En vía musical, los poetas practican así la finísima y admirada sutileza conceptista de la poesía cortesana del XV, que sucesivas ediciones del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, ha llevado hasta los albores de esa primera generación barroca. Y junto a ella, la gracia inigualable de una lírica popular (canciones *de boda, de bautizo, de siega, mayas, tréboles*, o, posteriormente, de *seguidillas...)* que les llega en las notas de los cancioneros musicales y en las voces campesinas o cortesanas que las entonan. Una lírica popular que pasó al teatro de la mano de Gil Vicente y que Lope y su escuela utilizarán con arte exquisito. Son todas ellas *letras para cantar* que los autores *recogen, crean* o *recrean*, partiendo del general anonimato de su transmisión.

Así, sobre los tablados escénicos barrocos, se entonan y ejecutan bailes *villanescos* (el *trébole*, de *Peribáñez*), o *cortesanos*, como las bellísimas seguidillas a cuyo son danzan las damitas de *Don Gil de las calzas verdes:*

> Alamicos del Prado,
> fuente del Duque,
> despertad a mi niña,
> porque me escuche.

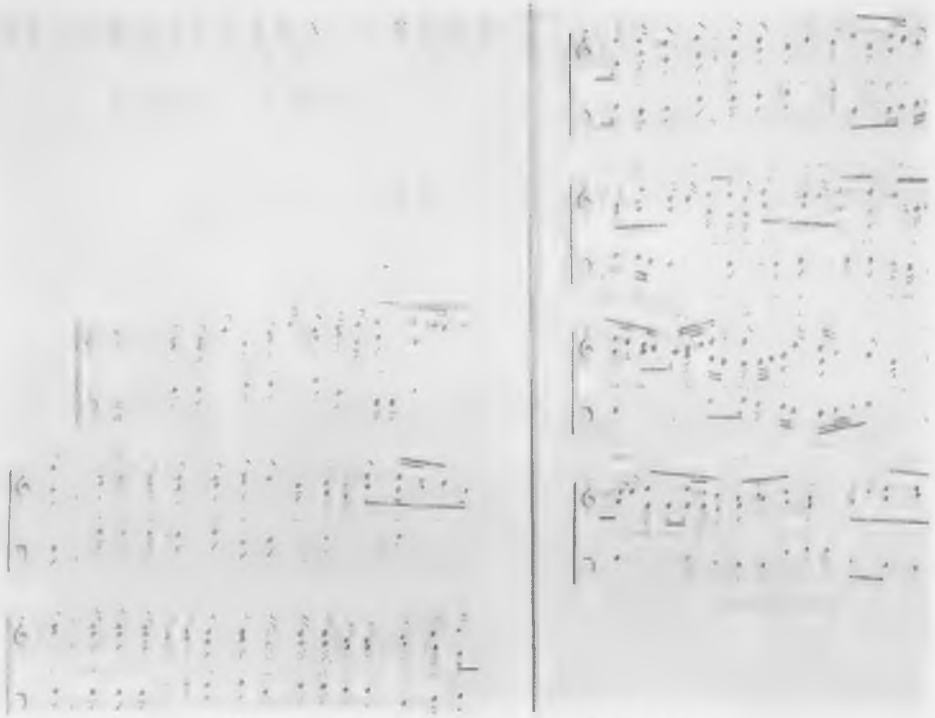
Músicos, solistas, coros y danzantes van comunicando musical y plásticamente un *texto*, cuya fórmula, adaptada a lo teatral, con frecuencia, va imponiéndose aun en poesías no enmarcadas por un contexto dramático, como los dialogados poemas de Góngora dedicados a *La fiesta del Santísimo Sacramento*, con un baile «a lo divino» de la popular *letra* para melodía de «A la dina, dana, dina, la dina, dana», procedente de una canción de gitanos[49].

Al igual que, fuera de contextos dramáticos (los *entremeses*, preferentemente), bailes plebeyos, como la *zarabanda* o el *escarramán*, también inspiran o prestan su letra para variaciones poéticas, no precisamente de aristocrática estilización popularista, como las rufianescas *jácaras* quevedianas.

49. Núm. 141, de la ed. de Millé:

> *A la dina dana dina, la dina dana,*
> *vuelta zoberana.*
> *A la dana dina dana, la dana dina,*
> *mudanza divina.*
> *Maldonado, Maldonado,*
> *el de la persona zuelta,*
> *dina dana.*
> . . . . . .
> *Querida la mi querida*
> *bailemoz y con primor*
> *dana dina.*

La composición, en su totalidad, es una versión «a lo divino», semejante a las delicadísimas de Lope, que también utilizó la *letra* para diversas composiciones de religiosidad popular. EDUARDO M. TORNER (*Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966), además de los conocidos ejemplos de Lope y Góngora, añade dos *villancicos gitanos*, de Navidad, de 1672, y señala su perdurabilidad en canciones populares actuales.



Música de «Es una playa amena...», de Lope de Vega

A veces es un *son* popular que va cambiando la *letra*. Otras, una *letra* famosa a la que se pone música. En ambos casos, los cancioneros musicales, las obras poéticas impresas (Lope, Góngora, Valdivieso...) y el teatro, son los tres cauces de transmisión y conservación de un caudal de refinadísima poesía popular. Por ello, es con frecuencia muy difícil establecer una autoría que vaya más allá de la variante[50].

Por ejemplo, Lope introduce en *El villano en su rincón*, un villancico que comienza:

Por el montecico sola
¿cómo iré?
¡Ay Dios, si me perderé!

Pues bien, con distintas variantes y desarrollos, su inmensa popularidad la atestiguan Correas (en la época) y las versiones recogidas por Ochoa, Durán y Böhl, fuera de su conversión «a lo divino» por Valdivielso. Y lo mismo puede aducirse de infinitos ejemplos,[51] entre las muestras más bellas de este acervo de poesía popular que se recrea y transmite, en donde la contribución personal y el texto heredado están separados por un hilo tan fino que, en realidad, resulta imposible separar las partes.

Tomemos, por ejemplo, el conocido romance de Góngora que glosa la seguidilla

50. *Cf.*, respecto a los caracteres y manifestaciones de la lírica popular, concretamente la de Lope, la *Introducción*, de José F. Montesinos, a su antología lírica de Lope de Vega, en La Lectura, 1926-27 (núm. 68 de Clásicos Castellanos).

51. *Cf. Antología de la poesía española. Poesía tradicional*, de D. ALONSO y J. M. BLECUA, Gredos, Madrid, 1956, y E. M. TORNER, *ob. cit.* Por ejemplo (p. 41), el autor puntualiza cómo la popularidad de la seguidilla que comienza «Al pasar el arroyo» (que se canta hoy día en Castilla, como canción de corro), pudo inspirar toda una comedia de Lope, que, naturalmente, introduce en ella *su* variante:

Al pasar del arroyo
del alamillo
las memorias del alma
se han perdido

Las flores del romero
niña Isabel
hoy son flores azules
mañana serán miel

en donde los versos tres y cuatro pasarán a formar el estribillo que se añade al romance. La versión gongorina es de 1608. Años después en un folleto de 1629[52], podremos leer, en versión anónima «a lo divino»:

Las pajas del pesebre
niño de Belén
hoy son flores y rosas,
y mañana hiel.

En ocasiones, ese estribillo recibido puede traducir en tan apretada síntesis toda una posición vital, que llega a constituirse en auténtico lema barroco:

Soñaba yo que tenía
alegre mi corazón
mas a la fe, madre mía,
que los sueños, sueños son.

Inspirará una desengañada glosa de Villamediana, y resonará en boca del Segismundo calderoniano. Y, sin citarlo, ese triste despertar parece que preside las melancólicas palabras de Cervantes, cuando Persiles declara que todos sus bienes «han sido soñados».

En esa utilización de la poesía popular en *función* de una determinada posición vital, probablemente nadie alcanzó el delicioso virtuosismo de Valdivielso, al que tal vez sólo le iguale el Lope popularista de *Los pastores de Belén*. El tema de la Eucaristía, lo mismo dará lugar, en Valdivielso, a poéticos autos sacramentales, que se derramará en los villancicos, juegos, canciones de cuna y *letras para cantar* de su *Romancero espiritual* (Toledo, 1612), donde el más fino erotismo de re-

52. *Primera parte de los mejores romances a lo devino que hasta agora han salido*. Ordenados por Miguel Ximénez, Sevilla, 1629.

sonancias populares se transmuta «a lo divino» al aplicarse como delicioso piropo a la Madre de Dios:

Si a tan dulces pechos,
Morena,
el Niño duerme,
¡qué sabroso ha de hallarte,
Morena,
cuando te recuerde!...
Unos ojos bellos
adoro, Madre,
téngolos ausentes,
verélos tarde.

Procesos de transformación semejantes ocasionarían que, en no pocas ocasiones el proceso fuese inverso: una versión de un poeta famoso que, con su recreación, da nuevo impulso a la *letra*. No olvidemos que, en algunos casos, poemas *de autor* responden tan íntimamente a las exigencias estéticas de este tipo de poemas, que son recogidos como populares y transmitidos como tales[53]. De tal manera que romances moriscos, donde Lope canta su amor a Elena Osorio, fueron recogidos, como tradicionales, por autores coetáneos. O puede un romance de Góngora, tan famoso como el que comienza «Entre los sueltos caballos», glosarse puntualmente en una relación teatral en *El príncipe constante*, de Calderón, al igual que se hacía con el romancero viejo.

2.2. Pero al aludir a los romances, otro enfoque de tradicionalidad se abre a nuestra perspectiva. Porque no son sólo *letras para cantar* las que se comunican a través de la músi-

53. Es interesante, en este punto, recordar el proceso de transmisión de los romances *nuevos*, por ejemplo:

a) Una difusión minoritaria en un ambiente aristocrático, a traves de los cartapacios, en donde las composiciones, acompañadas de su partitura, se utilizan por los músicos. Se dan diversos focos de irradicación. Uno de ellos, precisamente, el palacio del duque de Sesa, para el que escribe Lope.

b) Los *pliegos*, impresos, pero sin música, que realizan diversos compiladores.

c) Su total difusión totalitaria en grandes compilaciones, como el *Romancero general*, cuya primera edición apareció en 1600.

ca, dentro de la poesía barroca. También se cantaron romances y romancillos y hasta cualquier canción a la italiana. Aunque el panorama no sea la danza y el teatro. No olvidemos que, en los primeros años del XVII, el revolucionario Monteverdi ha preconizado que «l'oratione sia padrona del armonia e non serva». Y que su *Orfeo,* estrenado en 1607, inauguraba un *espectáculo* barroco, en que la plástica *servía* por igual a los versos apasionados de Striggio y a la bellísima partitura. Ahora bien, si en la lírica no tradicional persiste, mayoritariamente, el recitado y cuando no, la música *acompaña* al texto, en el romance el vehículo musical de transmisión utilizado, llegó a modificar la estructura literaria del mensaje[54].

La gran época del romancero nuevo discurre por las últimas décadas del XVI, coincidiendo con los juveniles Lope y Góngora, que los componen y difunden profusamente (Lope en particular, sumergido temporalmente en el auge editorial de las prensas valencianas). Y que realizan en tal campo, además, extraordinarias composiciones, con un arte refinado y «culto», que heredan del exquisito romancero *artístico* de etapas anteriores. Pero siempre en colaboración con la música. Lo constata, entre tantos otros datos, Juan Rufo, cuando escribe en sus *Apotegmas,* en 1596: «Sin duda este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan sonadas, lo uno y lo otro con notable aviso.»

Se han añadido a los viejos asuntos las temáticas bucólica y mitológica, con su carga cultural subyacente. Particularmente, la primera servirá a Lope —*Belardo*— para expresar sus variaciones sentimentales, en su intimismo amoroso habi-

54. *Cf.* sobre todo este punto, primordialmente, los estudios de J. F. MONTESINOS. Estudio preliminar a la *Primavera y flor de los mejores romances...* (Madrid, 1621, Oxford, 1954), y *Algunos problemas del romancero nuevo,* en *Ensayos y estudios de literatura española,* México, 1959. Más recientemente, es importante la contribución de CESARE ACUTIS, *«Cancioneros» musicali spagnoli in Italia (1585-1635).* Università di Pisa, 1971.

tual, oculto levemente, ahora, bajo un disfraz renacentista en el contenido y un sistema tradicional en la forma. Al tiempo, el histórico y «testimonial» romance fronterizo, se torna en el galante, refinado y sentimental romancero morisco, replegado a una idealizada ambientación granadina o marroquí.

En conjunto, el nuevo romancero es una modalidad de sutil artificiosidad, que una sociedad cortesana acoge y difunde como muestra de exquisita urbanidad. Lope, no lo olvidemos, cultiva y es profundo amante de la música y enormemente sensible al atractivo de la voz humana. Es amigo de grandes músicos coetáneos. Así, cuando escriba su *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro* (que puso música a varios de sus poemas) manifestará emocionado, con clara conciencia de lo que la comunicación musical *añadía* a la belleza de la palabra:

> ... y dilatabas tú mis pensamientos
> con dulce voz que el aire suspendía.

Sus poemas, pues, son *cantados* por una sociedad refinada que intenta unificar vida y arte, como supremo espectáculo barroco. Los músicos más famosos llevan a sus notas los versos de los más famosos poetas coetáneos: el aludido Juan Blas de Castro, Mateo Romero, el célebre maestro de música de Felipe IV, Francisco Guerrero, Juan de Palomares... En consecuencia, Lope (que se enamoró de Marta de Nevares oyéndola cantar en un jardín) presenta a la hermosa Dorotea (Elena Osorio) entreteniendo sus penas o enamorando a don Bela, mientras canta romances de Lope al son del clavicordio o el arpa. Y bajo las ventanas de su ingrata amante canta Fernando (Lope) su más célebre poema de ritmo tradicional:

> Pobre barquilla mía,
> entre peñascos rota,
> sin velas desvelada,
> y entre las olas sola...

Tan íntima unión con la música hubo de tener sus consecuencias en el texto, fuera de las nuevas temáticas aludidas. En realidad, interpretando autores coetáneos[55] a comienzos del XVII se prestaba mucha menos atención a los textos que a su ejecución musical, pese a las geniales armonizaciones del citado Monteverdi. Contra ello, incluso, se levantaron voces indignadas. Pero otras veces, incluso se constata el hecho hasta con complacencia. Así, escribe Luis Alfonso de Carballo, en el *Cisne de Apolo*, de 1602: «Porque la principal gracia del romance está en la tonada. Y ésta se comprehende y acaba cada quatro versos»[56]. Pero fijémonos que esa «gracia» basada en la «tonada» está suponiendo un cambio en la disposición del contenido. Por ello ha escrito inmediatamente antes: «...aunque el consonante deve durar todo el Romance, hasta acabarse, con todo esso va dividiéndose el sentido de quatro en quatro versos, a manera de quartilla, quiero decir, que en cada quatro versos se ha de perficionar el sentido, como si fuera una copla, y no dexarle pendiente para la siguiente quartilla.»

Esa *exigencia* musical la constatan los cancioneros musicales conservados, donde se marca separación gráfica cada cuatro versos, esté o no completado el período (o «perfeccionado el sentido», como diría Carballo). Y se anota la frase musical que servirá para todo el cuarteto, repetida varias veces en una composición. Ahora bien, esa misma estructura musical, que cambia la frase musical para el estribillo, *exige*, con frecuencia, la presencia de éste e, incluso, de la seguidilla. Un ejemplo de tal exigencia lo anota Acutis[57] cuando señala que en las composiciones examinadas «buona parte di quelle di Lope de Vega, erano violentati dall'introduzione arbitraria dell'*estribillo* tra una quartina e l'altra». Y transcribe el comienzo de un célebre romance autobiográfico de Lope:

55. MONTESINOS y C. ACUTIS transcriben numerosos ejemplos.

56. Ed. de A. PORQUERAS MAYO, Madrid, C.S.I.C., 1958, I, p. 213. *Cit.* a través de C. ACUTIS, *ob. cit.*

57. *Ob. cit.* p. 11.

De pechos sobre una torre
que la mar combate y cerca
mirando las fuertes naves
que se iban a Inglaterra
«Vete cruel que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda»
sus aguas crece Belisa
llorando lágrimas tiernas....

En este caso, sabemos que el estribillo —sacado de los versos finales en la composición original— ha sido, efectivamente, introducido con violencia en el texto, al acomodar éste a su forma musical. Pero en muchas ocasiones ese texto original ya se pliega de antemano a esa nueva contextura, que alcanza, en ocasiones, enorme agilidad y nos remite a sucesivas variaciones musicales o cambios de «tonadas». Recordemos, por ejemplo, el romance de Góngora *En los pinares de Xucar,* con la introducción de una *letra* para cantar, como estribillo, cada cuatro cuartetos (con su sentido completo cada una), para luego dar paso a una *letrilla,* en forma de *villancico,* con su consiguiente y nuevo estribillo. La ligereza y musicalidad de la composición es extraordinaria, aun en el recitado. Y el entresacar de los romances y letrillas gongorinas ejemplos semejantes es tarea tan fácil como deliciosa.

Así, unas formas tradicionales narrativas, como el romance, se entremezclaban a un lirismo popular, en una sabia mezcla de cultismo —lo son, a veces, los temas— y popularismo, en un refinado arte cortesano, por unos poetas que lo son, esencialmente. Que pueden compaginar una herencia de poesía culta, *de arte,* con una viva captación de lo popular. Y que lo mismo escriben para tocar a la vihuela (o a la guitarra, ya avanzado el siglo) una *letrilla* popular o un romance morisco, en un refinado ambiente cortesano, que, vueltos sus ojos a Petrarca, Garcilaso, Herrera y los clásicos, buscan, igualmente, el aplauso de una docta y no menos refinada sociedad. Porque esa vía culta es un camino no interrumpido, en que no hay saltos ni retrocesos, sino —como vimos en el apartado 1.2— el vital desarrollo de escuelas y sistemas.

3. La herencia de Herrera

3.1. Fue justamente admitido en la época que en Sevilla y su escuela poética fue donde comenzaron las «elegancias» de la lengua castellana, como afirma Suárez de Figueroa[58]. Y, efectivamente, el paso de Herrera a Góngora (que tiene treinta y seis años cuando muere el sevillano), no es sino la natural evolución de una poesía de tipo culto, que dejará de ser renacentista en el contenido y que, tras una etapa manierista —la del propio Herrera, la de San Juan[59], la del Góngora juvenil— aboca al pleno barroco de las *Soledades*.

Herrera ya había defendido el derecho de los andaluces a la creación de un lenguaje poético[60]. Sus *Anotaciones a Garcilaso,* con prólogo del humanista Francisco de Medina —que enseñó en Antequera en 1568, diez años antes de nacer Pedro Espinosa[61]—, y composiciones, entre otros poetas, de

58. *El Pasajero. Ed. cit.* p. 279. Afirma de los sevillanos: «Débeseles, con todo, mucho, por haber sido los que abrieron camino [en el idioma] a las primeras elegancias.»
59. *Cf.* por ejemplo el trabajo de ERMANNO CALDERA «El manierismo en San Juan de la Cruz» (en *Prohemio,* Barcelona, I, 3, 1970, pp. 333-356).
60. Escribe en contestación al ataque de Fernández de Velasco, a raíz de la publicación de sus *Anotaciones a Garcilaso:* «... y os ruego que espereis mejor ocasión, que no podrá faltar otro andaluz...» (*Cit.* a través de GALLEGO MORELL. *Estudios sobre poesía española.... ob. cit.*, p. 67.)
61. *Cf.* FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «Justificación literaria de Pedro Espinosa», en *Homenaje a Pedro Espinosa.* Sevilla, 1953, pp. 3-14, donde

Francisco Pacheco y Barahona de Soto, son el manifiesto de la escuela sevillana coetánea, que él preside y que el humanismo de Mal Lara alentó. Pero son, también, el germen de evolución de la misma. Porque no al azar he citado los nombres de Pacheco y Barahona. Recordemos que será un sobrino del primero, el pintor y poeta del mismo nombre, quien edite los poemas del maestro en 1619. Y entonces será Rioja, el más importante poeta de la escuela del XVII, el que escriba el prólogo de la edición. Un poeta que *comienza* en Herrera, aunque sólo contase tres años de edad cuando el cantor de Leonor edita y comenta a Garcilaso y es sólo un adolescente cuando muere el poeta sevillano.

Esa vinculación herreriana va unida al ambiente humanístico y cultural de la vida social sevillana de la época. Una riquísima ciudad, en donde la nobleza atesora todo lo que el arte y la cultura suministran y en donde pueden realizarse grandes fortunas, como la del padre de Arguijo, rico comerciante, traficante en Indias; fortuna que el poeta despilfarró jugando, precisamente, a mecenas, gran señor y docto académico. Un ambiente de enorme vitalidad, en donde el lujo del arte va acompañado del estudio humanístico, el amor a las antigüedades y la lectura de los clásicos. Ese binomio de *latinidad* y *devoción a Herrera* —el genial, pero rezagado petrarquista— va a determinar ese «cultismo sin culteranismo» o clasicismo rezagado que vio Valbuena en el grupo, más o menos presidido por Rioja, y reunidos, entre otras, en la tertulia del pintor Pacheco.

Les une su docta formación clásica, su equilibrio renacentista, su amor al arte. Son algunos —Pacheco, Jáuregui...— auténticos pintores que cumplen así la gran aspiración de la época de aunar las dos artes. O contemplan, como Rodrigo Caro, las *Antigüedades de Sevilla,* con su pasión de arqueólogo, que unirá en su poesía a la melancolía barroca. Y, en general, produce en sus sensibilidades mayor impacto un

señala el fervor humanístico y renacentista de la ciudad, del que brotaría el grupo poético antequerano, que Espinosa representó.

viejo tema ovidiano —los fríos sonetos mitológicos de Juan de Arguijo— o la contemplación cotidiana de una flor, que la llamarada pasional del primer Espinosa. Sus sonetos petrarquistas tienen mucho de imitación herreriana, pero han aprendido, del palpitar emocional del maestro, una *tensión* poética, una sensibilidad intelectualizada y un arte de la palabra que, al ritmo de su tiempo, les llevan a temas de filosófica melancolía moralizante, con Séneca y Horacio al fondo, en ocasiones. Recordemos a Medrano, tan unido al grupo, la *Canción al Oro,* de Jáuregui[62], o la famosa *Epístola moral a Fabio,* de Fernández de Andrada.

La realidad o el arte que les mueve a contemplación, pueden serlo las ruinas de Itálica, que inspirarán a Caro su famosísima *Canción;* a Rioja un soneto de espléndido endecasílabo final[63]; a Pedro de Quirós, la retórica pregunta con que comienza el suyo[64]; o a Juan de Arguijo el original enfoque de otro[65], evadido en parte de los obligados —y monótonos— tópicos de la poesía de ruinas del barroco, en los que cae el propio Arguijo al evocar —en vía libresca e imitativa— las de Troya o Cartago.

Y de nuevo, Rioja. Ya destacó Valbuena la aguda sensibilidad poética que reflejan sus dos *visiones* de ciudades sumergidas. Ahora, junto al tiempo y el olvido, es el agua la que borra imperios y glorias pasados: Salmedina —«que

62. Destaca de ella Inmaculada Ferrer de Alba su «clara ascendencia clásica», y, al tiempo, «algunos acentos quevedescos». *Cf.* JUAN DE JÁUREGUI, *Obras.* I. Ed. prólogo y notas de I. Ferrer de Alba, Espasa-Calpe, Madrid, p. XLVIII.
63. El soneto XVI, titulado *A Itálica,* que termina: «Cubre yerba y silencio y horror vano». *Cit.* por *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,* Colección de Adolfo de Castro. B. A. E., tomo XXXII.
64. *Poetas líricos..., ed. cit.* soneto I: «Itálica, ¿do estás?».
65. El número L de la edición de STANKO B. VRANICH: Juan de Arguijo, *Obra poética,* Castalia, Madrid, 1971, p. 151. Destaca Vranich el poco convencional enfoque del tema, que se evade del tono nostálgico de la pasada grandeza histórica, para exaltar la fecundidad de la tierra, que da su fruto sobre la devastada ciudad.

sombra de su nombre aun no ha quedado»[66]— y *A las ruinas de la Atlántida*[67], que «yace envuelta en alto olvido», como supremo ejemplo no visible, pero estremecidamente intuido de

> Que todo huye cual sombra o viento airado.

El mismo enfoque melancólico pueden adoptar los temas mitológicos. Ya no es el tiempo que huye —que realidad y tópicos recuerdan—, sino el *ejemplo moral* en que pueden convertirse los radiantes mitos clásicos. Así, el encuentro de Andrómeda y Perseo —tan lleno de sensualismo en el pincel de Rubens o los versos de Lope (cf. 1.1)—, es para el pintor Pacheco una alegoría moral de su combate interior:

> Y mi parte inmortal por culpa oscura
> del dragón casi ya en la boca fiera,
> aún a su libertad niega el deseo;
> .....
> ¡Tanto es ingrata al celestial Perseo!

Pero más frecuentemente, el tratamiento del mito adopta formas que podríamos llamar parnasianas. Un ejemplo, los sonetos de Juan de Arguijo. Lo mismo que hizo traer de Italia mármoles y estatuas para su palacio (que admiró y cantó Lope), y decoró con frescos de tema mitológico el salón destinado a celebrar sus academias poéticas, el poeta sevillano *dibuja* con análoga devoción sus sonetos históricos y míticos. Porque, en ocasiones, el tema puede servir para un topiquista encarecimiento de su propio sentir —es mayor su tormento que el de Sísifo o la música, que obró prodigios con Anfión y Orfeo, en él acrecienta su mal...[68]—, pero es, casi siempre, el tema *en sí*, su descripción, la materia a desarrollar. Generalmente, elige entonces del asunto un momento, una *instan-*

66. *A las ruinas de una ciudad sepultada en el mar. Sonetos morales*, número IV, *ed. cit.*

67. Núm. VIII, *ed. cit.*

68. Números VI y XXVII, de la edición de S. B. Vranich.

tánea, que suele corresponder al episodio culminate de la historia. Incluso *detiene* lo narrativo por medio del diálogo: el soneto fija el tiempo a la brevedad de un intercambio de frases, o a la longitud de un monólogo. Así, el rapto de Ganimedes queda reducido a las palabras que Júpiter le dirige al arrebatarle al Olimpo; la historia de Ariadna, al lamento de la joven al verse abandonada de Teseo, o la proeza de Escévola al mudo tender de la mano al fuego del héroe y la respuesta de su enemigo. Esa elección episódica, que huye tanto de la extensión —que el soneto no admite— cuanto de la síntesis, hace que, a veces, los sonetos se enlacen argumentalmente, como otros tantos fragmentos de una narración. Los tres dedicados a Orfeo, por ejemplo, corresponden a tres momentos sucesivos de su historia: bajada al Hades y pérdida de su amada, canto de Orfeo, y, al fin, *A Orfeo despedazado*. Pero, en todo caso, esa *recreación* descriptiva, como un dibujo carente de color pero ágil de línea, presupone siempre en el lector un conocimiento del tema en toda su extensión[69]. Son poemas insertos en un sistema preestablecido de base cultural, de ascendencia clásica, si bien los temas tratados son, casi siempre, aquéllos que, por conocidos y aceptados, se han convertido en tópicos.

Si Arguijo huye, en su frío perfeccionismo academicista, de la impresión sensorial, otros poetas alcanzan en sus imágenes pregongorinas sus mayores aciertos. Ya no es el tema clasicista el que puede inspirar una motivación religiosa —como en el soneto aludido de Pacheco—, sino la belleza inmaculada de una perla, trasunto de la de María, como ex-

69. Por ejemplo, el número XXV, *A Arión músico*. Presenta a éste «llevado de un delfín piadoso» surcando las aguas del mar, tocando su cítara. Las divinidades marinas salen a escucharle. Y sin explicar las causas de la situación —insólita para un lector que desconociese la fábula clásica—, remata bellamente el soneto en una conclusión, en que las da por conocidas:

¡Oh fuerza ilustre del suave canto!
si la fiera codicia no ablandaste,
ondas, vientos, delfín, dioses venciste.

quisitamente analiza Pedro de Quirós[70], o la sensorial belleza de un búcaro de flores, el trampolín o resorte poético de un Rioja:

> Pues ¡cuál parece el búcaro sangriento
> de flores esparcido,
> y el cristal veneciano,
> a quien la agua, de helada,
> la tersa frente le dejó empañada![71].

Toda una serie de impresiones visuales que van de la línea —*búcaro, de flores esparcido*— al color —*sangriento,* por los claveles que contiene—, a la transparencia —*cristal veneciano, empañado*—, que nos conducirían al bodegón, en paralelo pictórico, si esas impresiones visuales no se enriqueciesen con otras táctiles: *tersa frente* y, sobre todo, esa prodigiosa frescura —de agua *helada*— que se transfiere a todo el texto, cubriendo claveles y cristales. La lejanía con un Arguijo es ya, aquí, casi infinita. Y todo un mundo sensorial —no libresco— se derrama por los poemas del cultísimo sevillano.

Sus sonetos amorosos se enraízan en la línea del petrarquismo español. Los ecos herrerianos del dedicado *A unos álamos blancos* son, por ejemplo, tan evidentes como lo es el endecasílabo final: «Lejos de ver mi altiva luz ardiente». Un petrarquismo «encendido», a veces, en el muelle sensualismo de unos labios «blandos, rojos y suaves»:

> Labios, do se arma amor, y que encendieron
> mi pecho en llama y rosa dulcemente.

Esa *rosa* resuena por toda la poesía de Rioja. Ante ella,

70. Soneto III, *ed. cit.*, que comienza tan *cultistamente:* «Del cristalino piélago, se atreve...», y montado sobre la creencia del rocío fecundado por el alba, en la «marina concha», como origen de las perlas. Pedro de Quirós, enlazado, como Jaúregui con movimientos poéticos coetáneos, pero extrasevillanos, también rinde tributo a un conceptismo quevediano. Así, en un soneto satírico a una vieja que presume de jovencita, se dirige a la «niña dentipostiza y trencicana».

71. *Poetas líricos..., ed. cit. Al verano.* Sobre el poeta *cf.* la edición de sus obras de La Barrera. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1867.

cuando languidece alejada del sol, el poeta se siente hermanado[72], o exhorta a su amada a gozar de la juventud y la hermosura en la más pura tradición del clásico y renacentista *Collige, virgo, rosas*. Porque el poeta sabe, melancólicamente, que la fugacidad del tiempo marchitará su radiante belleza. Por ello cuando, en exquisitas silvas, cante *Al clavel, A la rosa amarilla, Al jazmín, A la arrebolera,* no será ésta última, tan breve que casi une su nacer a su morir[73], la que inspirará al poeta la melancólica visión de la brevedad de la vida. Y, lejos ahora de todo hedonismo renacentista, resuena su pregunta *A la rosa*, muy cercana a la inanidad barroca:

> Pura, encendida rosa,
> émula de la llama
> que sale con el día,
> ¿cómo naces tan llena de alegría,
> si sabes que la edad que te da el cielo
> es apenas un breve y veloz vuelo?

Por eso pedirá *Al verano* que camine a «lento paso», que deje «el volar ligero», que permita al hombre gozar de ese «día claro y puro», días de *púrpura*, de *rosas*, de *encendidas alas*, de *fruta sazonada*, que el *puro rocío* blanquea sobre el *blanco lirio* de los tendidos manteles... un *bello incendio* que pasa volando. Y el poeta, amonesta melancólico:

> ¿Y tú la edad no miras de las rosas?

Todo el campo semántico de *luz* va cubriendo las cosas que nutren los poemas de Rioja. Aquel día «claro y puro»

72. Soneto VIII, de los Amorosos:
Igual es, mustia flor, tu mal al mío;
que si nieve tu frente decolora
por no sentir el vivo rayo ardiente,
a mí en profunda oscuridad y frío,
hielo también de mi muerte me colora
la ausencia de mi luz resplandeciente.

73. Naturalmente que el poema insiste sobre esa cualidad —«¡Tan poco se desvía / de tu nacer la muerte arrebatada»—, pero esa brevedad la sentirá, estoicamente, el poeta, como el mayor triunfo de la flor, a la que exhorta a no intentar dilatar su breve existencia, tan colmada de gloria y de belleza.

parece, efectivamente, derramarse por sus versos. El búcaro que reluce, la llama, el clavel ardiente, el luciente cielo..., en donde la *luz* con frecuencia se une *Al fuego,* hasta dedicarle a éste último las más atrevidas imágenes de su poesía: *ardientes alas, vagante llama* que *tiende el cabello sobre antigua selva,* a fin de *conservar su luz maravillosa* y que, *émula de los astros,* levanta entre el verdor del pino *globos de fuego y máquinas de llamas.*

3.2. No al azar, vuelvo a repetir, cité con anterioridad el nombre de Barahona de Soto. El colorista discípulo de Herrera —pese a sus reticencias frente al cultismo— es el puente indudable entre el cerebralismo herreriano —donde la luz es símbolo y no sensación— y este impresionismo de Rioja. Como lo es del movimiento sensual de algún poema del ecléctico Jaúregui[74], como aquel delicioso *Acaecimiento amoroso,* pleno de sensualidad, donde las radiantes y casi estáticas ninfas garcilasistas se han trocado en una grácil muchacha que al *correr* a bañarse en los *líquidos aljófares del río* siente el *yelo* del agua o enreda sus cabellos, tendidos al viento en su veloz carrera por la espesura, *de un sauce humilde en los hojosos brazos,* como en los finos y sensoriales poemas de Barahona, formado en Antequera y creador en Granada.

Opulencia sensorial, colorismo, luminosidad, movimiento y brillantes imágenes, hasta abocar a las atrevidas sinestesias de un Pedro Espinosa, y el barroquismo vitalista del grupo antequerano-granadino. Cuando leemos en el juvenil Espinosa que los *mudos peces* son *reverberantes llamas* en aguas del Jordán, o que la *negra noche* iba *lloviendo sueño,* al volar

74. Mucho más estudiado como escritor polémico y preceptista, se han realizado, sin embargo, recientemente dos ediciones de su obra poética. La ya citada de Inmaculada Ferrer de Alba, y la de su traducción del *Aminta,* de Torquato Tasso, realizada por Joaquín Arce, Castalia, Madrid, 1970, quien se lamenta del olvido de su figura de poeta. En realidad, Jaúregui, enemigo sucesivo de Góngora, Lope y Quevedo, contra quien lanzó sus obras teóricas y polémicas, participa tanto de los caracteres de la escuela sevillana cuanto del gongorismos y conceptismo más acusados.

por la *turbia sombra* con *mojadas plumas*[75], es indudable que el formalismo de la escuela andaluza camina hacia la presentida cumbre de las *Soledades*. El mismo Espinosa sentirá ya la huella del cordobés, en los poemas cortesanos de sus últimos años literarios.

El valor de transición de la escuela antequerana y granadina, entre Renacimiento manierista y gongorismo pleno, es un concepto coetáneamente aceptado, montado, especialmente sobre la famosa compilación, realizada por el mismo Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España*, publicada en 1605[76], de la que su «momento típico es la *Fábula de Genil*»[77] del propio compilador. Porque si bien el mismo Góngora (que conoció a Espinosa en Valladolid en 1603) aparece recopilado en las *Flores* es, en esa fecha, el representante genuino de una lírica meridional, pero no aún el autor del *Polifemo* y las *Soledades*.

Espinosa se mueve en el círculo poético antequerano, que reúne los nombres de Martín de la Plaza, Rodrigo Carvajal,

75. *Al bautismo de Jesús*. Cito por *Obras de Pedro Espinosa*. Ed. de Francisco Rodríguez Marín, R.A.E., Madrid, 1909.

76. A este respecto, son decisivos los estudios estilísticos de DÁMASO ALONSO, analizando en poetas de las *Flores* (particularmente, del propio Espinosa) recursos poéticos característicos de Góngora. Por ello en su trabajo sobre «Versos plurimembres y poemas correlativos» en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XIII, 1944, pudo afirmar: «Ahora las *Flores* no podrán seguir mostrando a la erudición su mentida cara inartificiosa; y creo haber probado que gran sector de la poesía española de los siglos XVI y XVII (sobre todo en unas decenas de años alrededor de 1600, se impregna de estos artificios...» (p. 190). A este respecto es curioso e interesante consignar que una de las defensas realizadas de las *Soledades* gongorinas está realizada por un antequerano, probablemente adscrito al grupo de los recogidos en la segunda edición de las *Flores*... El autor de la defensa, anónimo, defiende el estilo gongorino, aduciendo testimonios de Herrera y de los clásicos. (*Cf.* J. M. BLECUA, *Una defensa de la «Soledad» primera*. En *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970.)

77. Así lo destaca ANDREY LUMSDEN, «Aspectos de la ténica poética de Pedro Espinosa». (En *Homenaje..., ob. cit.*, p. 41.) A. Lumsden examina y destaca a continuación la similitud de trayectoria de ambos poetas, «desde el formalismo de la escuela andaluza hasta la misma oscuridad de dicción» (p. 43).

Agustín de Tejada Páez o su posible *musa*, Cristobalina Fernández de Alarcón..., y tantos nombres, que recogería el *Cancionero antequerano*. Se relaciona con los granadinos Gregorio Morillo, Juan de Morales o Mira de Amescua y conecta con los representantes de los grupos sevillano o madrileño... Sus *Flores* son, en tal sentido, todo un manifiesto poético, como mosaico de transición. Pero él mismo, como poeta, representa en sí ese paso del cultismo herreriano a formas plenas del XVII.

Ese valor generacional destaca, sobre todo, en su etapa de juventud, que se cierra hacia 1605, con la publicación de las *Flores*[78]. El gran poeta religioso y moral, el amante de la *soledad*, como encuentro consigo mismo y con Dios, aún no asoma en sus versos. Los temas sacros se cubren, por el contrario, de una plástica luminosidad que excluye todo intimismo. La *visión* de interioridad de su *Soledad de Pedro Jesús* (en su segunda etapa, en el retiro externo, eremítico, de la Virgen de Gracia), o su retiro *interior* en el ámbito cortesano de la casa del Duque de Medina Sidonia, es, en sus comienzos, una riquísima *visión plástica*, en que el color, la luz, las impresiones sensoriales en tropel llegan hasta sus versos sobre un *carro de cambiante argentería*[79]. «Sus poemas son a veces cuadros», ha podido afirmarse[80], y *Una pluma pincel* tituló Orozco el análisis de su técnica poética[81]. En ocasiones, ese cuadro va más allá de lo literario para pasar a ser concreto motivo inspirador, como los que pudieron servir de base a su soneto *A la Asunción de la Virgen María* (según

78. *Cf.* JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS: «Trayectoria poética de Pedro Espinosa». (En *Homenaje, ob. cit.*, pp. 19-37.) Sigue siendo fundamental el estudio de FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1907.

79. *A la navegación de San Raimundo* (ed. *cit.*, p. 22):

Tiran yeguas de nieve
el carro de cambiante argentería
sobre que viene el día
con rubias trenzas, de quien perlas llueve...

80. Muñoz Rojas, *ob. cit.*, p. 22.

81. En *Temas del barroco*, Granada, 1947.

Cossío) o a su canción *Al bautismo de Jesús,* inspirado en uno de Pacheco, en opinión de Rodríguez Marín. Pero su cromatismo pictórico va acompañado de profundas resonancias auditivas, olfativas, táctiles..., en donde alternan las flores populares, de penetrante perfume, con las consagradas plantas de resonancias literarias. Donde las piedras preciosas —color y luz— enriquecen la visión objetiva de un mundo real. Su *Fábula de Genil* —en la línea de Barahona de Soto— se recrea en la descripción de esas flores que bordean las márgenes del río: espadaña, mastranto, mirtos, lauros, violetas, amarantos, lirios, mirabeles, alhelíes,

> y allí las clavellinas y claveles
> parecen sementeras de rubíes.

Como se recrea en la descripción del mundo irreal del palacio del viejo río Betis, donde la flor es ahora la *luz, tacto* y *color* de los materiales preciosos que lo forman: plata, diamantes, corales, nácares, oro y cristal... Pero esos ricos materiales pueden trasladarse, metafóricamente, a designar lo real: el *aljofar* sustituye a *lágrimas* y sobre la *frente de zafiro* de algún dios de las aguas se tiende la *crin* del verde sauce.

A veces, el metaforismo de Espinosa cobra resonancias modernistas, como en aquellas *mojadas plumas* de la noche que va *lloviendo sueño* mientras las aguas del Jordán se preparan *Al bautismo de Jesús*. Una naturaleza que se apresta al prodigio *en agua, en viento y plantas*. Donde los oídos se extasían ante la voz de los pájaros y ángeles, pero en donde los ojos se deleitan finalmente con una visión destelleante, en donde una impresión de luz adquiere resonancias auditivas de cántico triunfal:

> Y en el Jordán, reverberantes llamas,
> donde los mudos peces, levantando
> plateadas escamas,
> a Dios le daban alabanzas mudas.

La belleza del mundo, tan penetrantemente sentida, no desaparece en el Espinosa meditativo y religioso de la madu-

rez. Pero se hace más íntima. Lo que pierde en suntuosidad, tal vez lo gana en entrañamiento. Por eso cuando escribe los *Salmos,* no son los acentos grandiosos del modelo bíblico (el Salmo XVIII), ni la armonía de la traducción de Fray Luis, los que conducen su pluma. Lo prodigioso en él es esa ternura soterrada y maravillada con que pregunta a Dios:

> ¿Quién te enseñó el perfil de la azucena?
> .....
> ¿De qué son tus pinceles,
> que pintan con tan diestra sutileza
> las venas de los lirios?

Esas *venas de los lirios* y el purísimo *perfil de la azucena* nos descubren, entonces que, tras la *orfebrería* de la *Fábula de Genil* latía un sensitivo amor a una realidad, que se abre y es belleza ante sus ojos. Y que devuelve al lector ya transformada en arte.

3.3. Páginas atrás escribí que el mundo *fue* distinto después de Góngora. Ese camino *transformador* es el que ya transita un Pedro Espinosa, cuando surge la *teoría* que aboca el gongorismo: el joven Luis Carrillo y Sotomayor compone su *Libro de la erudición poética,* «el verdadero manifiesto del culteranismo naciente»[82], aparecido en la edición póstuma de las *Obras* del malogrado poeta, en 1611. En ellas también se publicaba la fábula de *Acis y Galatea* y dos años después comienza a divulgarse, manuscrito, el *Polifemo* gongorino.

La diferencia entre ambos poemas reside en el *tono* de las composiciones. Idéntico tema ovidiano, analogía en las fuentes, y ciertos puntos concretos de imitación gongorina[83],

82. *Cf.* ANTONIO VILANOVA: *Los preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII,* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* III, Barcelona, 1953, p. 643.

83. La supuesta imitación por parte de Góngora de la obra de Carrillo fue defendida por JUSTO GARCÍA SORIANO, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo,* R.A.E., 1926. Dámaso Alonso, Cos-

pero el *Polifemo* irradia exuberancia, intensidad y sensualismo, frente a la suave y casi melancólica y sentimental atmósfera de Carrillo. Porque, mucho más apegado al Herrera petrarquista, es un paisaje intimista y casi *cerebral* el que Carrillo sentirá vivamente, como evidencian sus sonetos. En ellos, como en sus grandes maestros, los elementos de la realidad sensible —el caballo viejo, la torre ruinosa, el olmo derribado, el chopo tronchado por el viento...— son tantos *motivos* que le llevan a la introspección; tantos *ejemplos* de un acaecer interior. Así, ante el caballo viejo, que arrastra el *tosco arado,* el poeta rememora que

> Cuando ardiente pasaba la carrera,
> sólo su largo aliento le seguía,

pero ahora, *ya el flaco brazo al suelo apenas clava,* para terminar melancólicamente *que el cano tiempo en fin todo lo acaba*[84].

O ante el chopo que perdió su corona por la ira del viento y que tornó *en verde oscuro su esperanza verde,* exclamará,

> Yo, sin los lazos de mi Celia amada,
> ¿qué mucho a tal me traiga un pensamiento,
> si un árbol me dio Amor que me lo acuerde?[85]

Por ese camino de introspección, el Carrillo *cultista* de la *Fábula* y del *Libro de la Erudición,* que intenta seguir —y sigue— las huellas de los clásicos, llegará a unir formas cultas, intensamente manieristas, con contenidos barrocos. De

---

sío, Vilanova han negado o precisado este supuesto plagio. Recientemente, FIORENZA RANDELLI ROMANO, en el ultimo estudio que conozco sobre la figura del poeta, sintetiza el problema: Góngora *conoce* la obra de Carrillo; en algún caso, lo sigue; en general, las coincidencias responden a identidad de fuentes, pero «le due favole sono nettamente diverse per la disposizione poetico-spirituale dei due autori». (LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR. *Poesie. I. Sonetti.* Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di F.R.R., Messina-Firenze, 1971, p. 45.)

84. *Al ejemplo de cosas que fueron y se acabaron,* soneto V, *ed. cit.,* página 102.
85. Soneto XXV, *ed. cit.,* p. 122.

tal manera que sus fórmulas estilísticas latinizadas y sus resortes expresivos pregongorinos[86], ceden, en ocasiones, ante una angustia existencial, a lo Quevedo, que le separa de su amada latinidad y le amarra violento a su sentir de época:

> ¡Con qué ligeros pasos vas corriendo!
> ¡Oh cómo te me ausentas tiempo vano!
> .....
> Ya conozco tu furia; ya, humillado,
> de tu guadaña pueblo los despojos;
> ¡Oh amargo desengaño no admitido!
> Ciego viví; y al fin desengañado,
> hecho Argos de mi mal, con tristes ojos
> huir te veo, y veo te he perdido[87].

En ese tiempo que huye, Carrillo va mucho más allá del tópico. El *Carpe diem* se ha transformado ya, barrocamente, en angustia vivencial *directamente* expresada. Sin apoyo objetivo en ruinas o languidecer de rosas. Y creo que es en este punto, precisamente, donde se fusiona el docto poeta aristocrático de la *Fábula* con el *caballero asceta,* que al fin triunfó[88].

86. *Cf.* el capítulo VI, *La lingua poética,* del citado trabajo de F. RANDELLI, y *La poesía de Luis Carrillo,* de DÁMASO ALONSO (en *Estudios y ensayos gongorinos,* Gredos, Madrid, 1955).
87. *A la ligereza y pérdida del tiempo,* soneto VI, *ed. cit.*, p. 102.
88. Sobre la edificante muerte de Luis Carrillo, en plena juventud y su contraste aparente vida-literatura. *Cf.:* DÁMASO ALONSO, *La santidad de Luis Carrillo,* en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas,* Gredos, Madrid, 1962.

4. Góngora y la nueva poesía

4.1. Hacia 1620, según el manuscrito Chacón, Góngora escribe un soneto, *A un pintor flamenco,* que le está haciendo un retrato. Primero teme por la posteridad de la obra, realizada en frágil materia —*lino breve*—, pero, ante el ejemplo de la naturaleza, termina en una nota de esperanza para la obra y de desesperanza para sí:

> Los siglos que en sus ojos cuenta un roble,
> árbol los cuenta sordo, tronco, ciego;
> quien más ve, quien más oye, menos dura.

Le quedan al anciano poeta sólo siete breves años para *ver* y para *oír*. Lástima de siglos inertes concedidos a una materia sin sentidos. Porque lo que en 1583 era una incitación hedonista —*goza, goza el color, la luz, el oro*—, un intento de aprehensión de la belleza fugitiva, el poeta en su madurez ha conseguido *aprisionarlo* en la palabra. Fugaces sensaciones cristalizadas en arte, por «quién más ve» y «quién más oye», que, a fuerza de oír y ver *detiene* lo fugitivo aparencial. Porque el poeta no tiene la perennidad de la materia —*árbol, tronco*— pero tiene la intensidad de lo sensitivo. Lo que el árbol no oye ni contempla el tronco, él —*que menos dura*— va a dotarlo de perennidad. Para ello, como en el Renacimiento, sólo tiene un arma, en esa lucha contra el tiempo: la palabra, que tornará intemporal lo fugitivo de la sensación.

«Parte y se dirige a los sentidos —ha definido Orozco—. Bebe insaciable las sensaciones de la realidad y tiende a ofre-

cerlas en el máximo de su halago; sobre todo se dirige a los ojos y oídos»[89]. Esa realidad que aparece tan *transformada* en sus poemas; cuya representación directa se rehúye sistemáticamente, es, sin embargo, la gran protagonista, sin ulteriores transposiciones intelectivas. Un gran poeta, Salinas, supo captar plenamente ese «principio y fin» de la poesía gongorina, hasta llegar a afirmar que las *Soledades* «son el gran poema de la realidad, de la realidad exterior, de la realidad sensual»[90].

Es claro que esa realidad —la de las *Soledades*— ha sido captada y transformada por un prisma especial de visión, y que Góngora —quien *ve* y *oye*— está en el poema, con toda su carga de finísima percepción. Las cosas *son* como el poeta las ve o las *descubre* —la nota dormida del arpa becqueriana—, pero no son ya un *reflejo* de su intimidad, ni le llevan a forjar con ellas una arquitectura de pensamiento. El mundo es un conjunto de luces, colores, formas y sonidos, y el fin de la poesía es *crear* con ellos una suprarrealidad ennoblecedora. Al recaer esa superestructura sobre el motivo real que la produjo, ese motivo ya *es*, en sí, alta y brillante poesía.

Salinas ilustra este ennoblecimiento poético de lo real con un pasaje de las *Soledades* (vv. 291-296):

> Cuál dellos las pendientes sumas graves
> de negras baja, de crestadas aves,
> cuyo lascivo esposo vigilante
> doméstico es del Sol nuncio canoro,
> y —de coral barbado— no de oro
> ciñe, sino de púrpura, turbante.

«¡Qué lejos ha ido a parar Góngora partiendo de la palabra *gallina!*», exclama Salinas, que va analizando, líricamente, todas las *sensaciones* que ha promovido (y se nos han comunicado), a partir del prosaico animal doméstico. Sensaciones

89. *Cf. Góngora*. En *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, III, 1953, p. 347.
90. *Cf.* PEDRO SALINAS: *Góngora (La exaltación de la realidad)*. En *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, 1967³, p. 199.

de luz, en la salida del sol; de sonido, en el cacareo del gallo y de color en el *coral* y *púrpura* del macho.

Ahora bien, ¿está totalmente ausente Góngora, en su intimidad, en esa superestructura de lo real que son sus grandes poemas? Si entendemos intimidad por *sentimiento*, indudablemente, sí. Incluso se ha visto en esa ausencia su mayor logro. «La poesía significó para él un refugio frente a sus sentimientos», afirmó W. Pabst[91]. Y aunque «eliminó de su poesía todo sentimiento», sigue siendo —o es por ello— el gran poeta que logra lo más difícil: «crear algo que cautive la vista, el oído o la mente lo mismo que entusiasma inmediatamente contemplar la pura belleza, oír la pura música, conocer el resultado del raciocinio». Es más fácil, afirma el crítico, hacer poesía que hable a los afectos, al ánimo. «Y Góngora resulta tan difícil porque apela a los sentidos» y sus admiradores habrán de ser «los descendientes de aquellos hombres que tenían ojos y oídos».

Pero esa misma eliminación de sentimientos propios, es decir, de *su* realidad anímica, es en sí misma significativa. Y si inconsciente, enormemente sintomática. Porque no estimo que la sobrevaloración de la palabra suponga en Góngora, como afirmó Spitzer, el dominio del mundo por el arte, si ello supone alejamiento despectivo. Por el contrario, esa palabra es el medio —casi mágico— de comunicar una realidad *sentida* hasta grados de hipersensibilidad. Pero en la que anula toda referencia a *su* realidad, porque ese mundo de hipersensibilidades Góngora lo sitúa en la plataforma evasiva de su alta *soledad* espiritual. Miserias, contratiempos, penurias, enfermedades, fallidas esperanzas..., todo ello queda en el plano anímico de una realidad cotidiana no transformada[92].

91. *Cf. La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. C.S.I.C., Madrid, 1966, pp. 141-142.

92. Toda esa realidad anímica, Góngora la reserva para sus composiciones de lo que Robert Jammes ha llamado *el poeta rebelde:* la poesía satírica y burlesca, donde destaca su posición negativa ante el amor, su fustigación de los vicios de la Corte, el antiheroísmo, sus odios perso-

Porque el supremo juego poético consiste en, sin abandonarla en el contenido, eludirla en la expresión. De ahí su progresiva, intencionada y consciente búsqueda de unas formas del significante que traduzcan su nueva forma del significado.

Es decir, una forma apta para representar la realidad *distendida* en dos hiperbólicas direcciones: la exacerbación de la belleza o de la fealdad y la caricatura. La letrilla pornográfica o la elegía funeral. Pero también, Galatea y Polifemo, como supremo contraste de armonía y mostruosidad, de luz y de tinieblas. El supremo contraste de dos versos del *Polifemo*, que tan sugerentes páginas inspiraron a Dámaso Alonso:

infame turba de nocturnas aves,

que resume «lo lóbrego, lo monstruoso, lo de mal augurio, lo áspero, lo joyanesco», como síntesis de Polifemo. Y de otro, el tema de Galatea, como «lo cristalino, lo dulce, la lánguida belleza mortal»[93], que se sintetiza en la descripción de la ninfa:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja

4.1.1. Esa nueva forma del significado se la da, en parte, su época. Son los propios elementos distintivos del barroco, en su dinamismo, su ornamentación, su distensión, su oposición de contrarios, su exacerbamiento hiperbólico... Pero el manejo fabuloso de una lengua poética, apta y preparada para el salto metafórico inaudito, es una herencia gustosamente recibida.

Cuando en el quehacer gongorino sucesivos planos verbales vayan envolviendo el referente hasta desdoblarlo —plano

nales... Incluso sus sonetos amorosos, de corte petrarquista y formulación manierista, sufren un poderoso proceso transformador. *Cf.* R. JAMMES, *Etudes sur l'oeuvre poétique de D. Luis de Góngora y Argota*, Université de Bordeaux, 1967.

93. *Cf.* DÁMASO ALONSO: *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora*. En *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 311-392.

«¡Oh tú más sorda a los suspiros míos...!» (Soto de Rojas) Rafael: *Escena Pastoril*

de la realidad motivadora y plano de la realidad que lo representa metafóricamente—, el poeta ya parte de una *plataforma* constituida. Es decir, el uso metafórico establecido por una tradición culta que arranca de Petrarca, que en Góngora llega a la lexicalización[94]. Pero si en esa línea el poeta es un *final de escuela*, es decir, un poeta límite, su poderosa intución, sus imprevistas asociaciones metafóricas, le conducen a un plano de renovación, ajeno a toda decadencia, como puntualizó Thomas[95]. El cultismo es en él plataforma, no callejón sin salida.

El salto desde esa plataforma lo realiza el poeta conscientemente, en los años de sus grandes creaciones. «Góngora debió hacer examen de conciencia de su actividad literaria y se propuso exigir a su musa esfuerzos mayores»[96]. Son efectivamente, los años de sus dos comedias, *La firmeza de Isabela* (1610) y *Doctor Carlino*, incompleta (1613). Pero, sobre todo, de finales de 1610 a comienzos de 1611, su *Canción a la toma de Larache*, primera manifestación *total* de su estilo definitivo. Y el 11 de mayo de 1613 envía a su amigo, el humanista Pedro de Valencia, el *Polifemo* y la primera de las *Soledades*. Sólo restan el cortesano *Panegírico al Duque de Lerma*, de 1617, y la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de 1618, para completar la serie de sus poemas más ambiciosos.

Indudablemente, ninguno de ellos marca un corte con respecto a su obra anterior. La dualidad gongorina, en épocas o en estilos de tajante separación, es opinión definitivamente arrinconada, tras los estudios de Artigas o Dámaso Alonso.

94. Como observa DÁMASO ALONSO (*ob. cit.*, en nota 93), imagenes del tipo *perlas-dientes*, o *cabello-oro*, que se expresan en Góngora por medio de metáforas, «llegan a ser su léxico corriente...». «Pero por encima de ese nivel normal se alzan...» «imágenes poderosamente intuitivas que ligan por medio de prodigiosa vinculación los términos más alejados entre sí, de la realidad» (p. 323).

95. *Cf. L. P. THOMAS: Góngora et le gongorismo considerées dans leurs rapports avec le marinisme*, París, 1911.

96. DÁMASO ALONSO: *Góngora y el «Polifemo»*, I, Gredos, Madrid, 1961, página 85.

Ahora bien, sí existe en èsos años una toma de conciencia, un acto reflexivo de acrecentamiento de sus propias experiencias poéticas. Como aduce Fernando Lázaro, tampoco puede silenciarse la opinión unánime de sus contemporáneos que señalaron, con repulsa o con aplauso, un *cambio* en la creación poética del admirado cordobés[97]. Este cambio suponía una «reelaboración intensificadora de temas y procedimientos muchas veces ya tratados por él; desde el punto de vista del estilo, se advierte en esta etapa cómo los rasgos más llamativos, que en la etapa anterior aparecían con densidad variable, pasan a hacerse típicos por su concentración mayor y más frecuente. Se caracteriza igualmente este «nuevo rumbo» por la extensión del interés de Góngora a nuevos géneros»[98].

Así, pues, *reelaboración, intensificación y apertura genérica*. Los tres enlazan naturalmente con su etapa anterior, sobre todo los dos primeros. Veamos algunos ejemplos.

Una de las más claras muestras de la reelaboración temática lo constituye el tratamiento de un aspecto específicamente barroco: la desmitificación (cf. 5.3.4.). La versión burlesca de temas clásicos, como el de Hero y Leandro y, posteriormente de Píramo y Tisbe, habían aparecido tempranamente en la obra del poeta, a través de dos romances, respectivamente, de 1589 y 1604. Los que comienzan «Arrojóse el mancebito», y «De Tisbe y Píramo quiero...». El primero lo completó en 1610, con el del comienzo de la historia: «Aunque entiendo poco griego...», que, efectivamente, enlaza con él, como Chacón puntualiza. En la segunda versión del de Píramo y Tisbe, no se trata de completar una anterior. Recordemos que, en medio de ambas versiones, Góngora ha com-

97. *Cf.* FERNANDO LÁZARO: *Situación de la fábula de Píramo y Tisbe*, en *Estilo barroco..., ob. cit.*, pp. 61-69.

98. F. LÁZARO, *ob. cit.*, p. 87. Posteriormente, el estudio pasa al análisis de la evolución del tema de Píramo y Tisbe, para marcar la *Fábula* como cénit de un preconcebido estilo y una orgullosa y explosiva manifestación del mismo, al unir la dificultad culterana a la conceptista.

puesto una fábula mitológica total: *el Polifemo*. Y, como contrapartida, acomete en 1618 la primera fábula mitológica burlesca que se escribe en España. ¿Género nuevo? Hay que precisarlo. El proceso desmitificador es producto de su época. Lope lo ha realizado, sin acritud, con Ariosto; y Quevedo ha procedido, como Góngora ahora, a la degradación de la misma materia genérica. El tema mitológico ha sido puesto en solfa en notas y composiciones breves por todos ellos. Pero no, aún, el total desarrollo argumental de una *fábula*, es decir, como género poético, no como tema. Pero la novedad no termina en ello. Lo más interesante es que la burla —nítida en 1589—, rebuscada en 1604 y 1610, adopta en 1618 las formas de expresión más difícilmente conceptistas y se monta sobre un sistema de alusiones —y elusiones— de ámbito cultural. La dificultad cultista del *Polifemo*, aunada a los resortes lingüísticos del conceptismo. Supone una suma de intrincada perfección, de la que el intelectualismo minoritario y sarcástico de Góngora se sintió particularmente satisfecho.

Es obvio que la *intensificación* de recursos poéticos afecta de una manera especial a los estilísticos, tan minuciosamente analizados por la crítica[99]. Pero algo tan revelador como es la estructura compositiva de las *Soledades* también supone una fabulosa y novísima utilización intensificadora de los elementos anteriores. Intentaré explicarlo.

4.1.2. Emilio Orozco, al analizar diversos sonetos gongorinos[100] ha señalado como fundamental en ellos —se trata de dos sonetos de 1584 y 1596, respectivamente— la *pluralidad y desviación temática*. Ambos factores responden a una estructura marcamente manierista, que el profesor Orozco analiza en conexión con la pintura coetánea. Esa forma del significado es, en realidad, la que determina las célebres *correlación*

99. *Cf.* muy especialmente DAMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935.

100. «Estructura manerista y estructura barroca en la poesía. Introducción y comentarios a unos sonetos de Góngora». En A. A. V. V., *Historia y estructura de la obra literaria*, C.S.I.C., Madrid, 1971, pp. 97-116.

y plurimembración de una forma del significante, tan minuciosamente analizadas por Dámaso Alonso y extensibles a toda la escuela andaluza coetánea al primer Góngora.

Bien es verdad que las *Soledades* supone un rompimiento de moldes genéricos, de fortísimo impulso barroco. Pero, tal vez, lo más escandaloso de ese romper géneros era la diversidad de acciones, es decir, la pluralidad temática y la desviación y ocultamiento del *asunto,* en un poema, además, de longitud narrativa pero de naturaleza lírica.

Ahora bien, al *intensificar* la pluralidad temática, Góngora también *reelabora* el procedimiento. Porque aquella ocultación temática de sus sonetos anteriores se mantenía a lo largo de la composición, pero se declaraba en un punto, el endecasílabo final, por lo común. De tal manera, que esas *visiones*, *acciones* o *perspectivas* diversas, se *ordenaban* concéntricamente en torno a un tema, velado, pero central. Ahora, en las *Soledades*, el tema esencial se declara en apariencia, nítidamente:

> Pasos de un peregrino son, errante,
> cuantos me dictó. versos, dulce musa.

Pero no nos engañemos: esos *pasos* y ese *peregrino* no pasarán de ser un resorte tempo-espacial y un punto de vista referencial. Del joven náufrago no sabremos antecedentes —salvo que llora un amor desgraciado—, ni penetraremos en su interioridad, ni atisbaremos su psicología —frente a los minuciosos retratos psíquicos de Galatea, Acis y Polifemo—, ni, mucho menos, conoceremos su final. Y esto último no solamente por lo incompleto de la composición.

Pero Góngora ha creado unos *ojos y oídos* transmisores y errantes que, a lo largo de cuatro días y cuatro noches, recorren diversos parajes. No hay, en ningún caso, indicio alguno de subordinación de lo que *ve y oye* al presunto tema central de su peregrinaje. La ordenación temática correlativa y su-

bordinada se ha sustituido por una sucesión tempo-espacial de acciones.

Porque es, precisamente, el tiempo que transcurre, la única norma ordenadora. El tiempo físico, el del transcurrir vital de las horas, no la abstracción temporal del concepto. Observemos que la división de las *Soledades* se efectúa tradicionalmente sobre una consideración espacial. La razón del hecho deriva, como es sabido, de los Comentarios de Díaz de Rivas, amigo de Góngora, quien alude al plan propuesto: la *Soledad* de los *campos,* de las *riberas,* de las *selvas* y del *yermo.*

Efectivamente, la *Soledad* segunda, parece enlazar con ese ámbito de las *selvas,* con la visión de la montería en que se trunca el poema.

Pero observemos también que la medida temporal está cuidadosamente observada: dos noches y dos días en la primera y dos noches y dos días en la segunda. Es decir, medio día final y la falta de 112 versos que completarían los 1.091 de la primera. Ahora bien, la disposición narrativa no sigue el transcurrir del tiempo físico sino el tiempo *vivido,* es más, *percibido,* por el joven caminante. De tal manera que los versos dedicados a las horas de sueño son mínimos en el conjunto. El poeta necesita un receptor con todos sus sentidos a punto, porque ese supuesto protagonista está, únicamente, funcionando como transmisor de sensaciones.

Entonces, subsistiendo la división espacial propuesta por Díaz de Rivas, no creo que pueda desecharse totalmente la no menos sugerente de Pellicer, cuando aduce que Góngora quiso marcar las cuatro edades del hombre: juventud, adolescencia, virilidad y senectud. Pensemos que ello sería bien barroco, y situaría a las *Soledades* en un ámbito simbólico a tono con su título. Porque la del peregrino, no olvidemos que es la tan barroca «soledad confusa» del espíritu altivo de su creador.

Pero hasta el transcurrir del tiempo —única *acción* continua— se vela en las *Soledades* tras la frondosidad de su estilo, de su ornamentación. Las metáforas, eludiendo la representación objetiva de la realidad; las alusiones y las perífrasis enriquecedoras van, musicalmente, *creando* un mundo de bellísimo artificio sensorial. «Se podría decir que las *Soledades* son más bien una magna lección de poesía que un poema», escribe Valbuena[101] quien añade «y no creo que esta interpretación desagradara a Góngora», en frase tan reveladora del carácter del poeta. En esa perspectiva, no es decisiva, pues, la falta del resto de la obra[102]. La *lección* poética está en cualquiera de las silvas que la componen, y el perfeccionismo de su difícil sistema expresivo puede analizarse a través de un breve conjunto de versos. Por ello, cuando un Rafael Alberti, por ejemplo, componga su *Tercera soledad,* también será una *Paráfrasis incompleta* la que realice: su «joven caminante», en las selvas, también está asistiendo, lo mismo que las ninfas que, ante el unicornio, se convierten en árboles, a la conversión del mundo en poesía.

4.2. La difusión del *Polifemo* y las *Soledades* dividió la poesía española en aparentes bandos irreconciliables. El cultismo gongorino colmaba las aspiraciones intelectuales de gran parte de *doctos* lectores. De ahí su amplio eco entre la nobleza, que vieron en ellas una nueva faceta de exquisitez y de ornato preciosista. De ahí, también, que en la lucha de Lope contra la escuela del cordobés —más que contra el propio Góngora a quien, en el fondo, siempre admiró—, haya no poco de amargura y resquemor ante el triunfo de un rival, de

101. *Historia de la Literatura Española,* II, Madrid, 1968[8], p. 261.

102. Fue, sin embargo, esperada con impaciencia. Cuenta Cascales, en las *Cartas filológicas,* una anécdota del sacristán de Paulenca, que tuvo al pueblo esperando en la plaza, descubiertos mientras rezaban el Ave María, sin dar la tercera campanada, y añade: «A fe de hombre de bien que me parece que el archipoeta de Córdoba ('quem honoris gratia domino'), ha querido representar estos días al sacristán de Paulenca, teniendo con su buen capricho a los más poetas de España descaperuzados, aguardando a que dé la tercera campanada.» (*Cf.* A. GALLEGO MORELL, *En torno a Garcilaso..., ob. cit.,* p. 48.)

superior cuna y reconocida cultura. Sobre todo teniendo en cuenta que aquel triunfo se extendía en el sector social en el que más ansiaba triunfar el ya indiscutido poeta popular que es Lope. La inquina de Quevedo proviene de más lejos y se enreda en bajos resortes personales, de increíble crudeza. Pero, a la par de los ataques, surgieron los panegiristas y las *defensas*, que contestaban al Jáuregui del *Antídoto*[103] como el *Examen* de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute. Todo ello, creo que tiene una importancia histórica indudable y ayuda a situar y comprender la posición del gongorismo. Pero para el entendimiento de los propios poemas, fueron mucho más decisivos los Comentarios y ediciones que suscitaron. Con ellos, Góngora penetraba, en vida, en la categoría de *clásico*. El tradicional *commento* que nutrió la filosofía y filología renacentistas, se aplicaba ahora a un autor coetáneo, como en los lejanos tiempos en que el anciano Boccaccio comentaba los tercetos de la aún cercana *Commedia* dantesca. Así, las *Anotaciones* de Díaz de Rivas estaban ya escritas en 1627, y a ellas siguieron los trabajos de Salcedo Coronel, (1629), Pellicer (1630) o Salazar Mardones (1636). Junto con ellos, las ediciones no comentadas, como la de Juan López de Vicuña (1627) y, recogiendo los distintos textos impresos en 1633, la de Gonzalo Hoces, *Todas las obras de don Luis de Góngora*.

A la muerte del poeta, vencido en apariencia por sus enemigos literarios[104], pobre y alejado de la Corte, la escuela gongorina era ya, pese a todo, un hecho consumado. Incluso el anciano poeta ha despedido ya a algún discípulo y amigo, como Villamediana:

> Laurel que de sus ramas hizo dina
> mi lira...[105]

---

103. Divulgado entre 1613 y 1614. Curiosamente, pese a los ataques teóricos, Jáuregui militó luego, con su *Orfeo*, en las filas del culteranismo.
109. Recordemos que Quevedo se jactará en un cruel poema de haber comprado la casa donde vive Góngora. Y éste comunicará en una carta, sin nombrar a su enemigo, que le echan de ella. (Véase nota 47.)
105. *De las muertes de don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y conde de Lemus*, soneto escrito en 1622, ante la desaparición, en pocos meses, de sus tres protectores y amigos.

y al igual que con las obras del maestro, ya han surgido voces en defensa de las del discípulo[106]. Poetas de la escuela alaban y ensalzan a los comentaristas del desaparecido «Andaluz divino», por «quien Acis es hoy corriente plata»[107], y ese Acis mismo ha sido transformado «a lo divino»[108], como lo fueron en la centuria anterior los versos de Petrarca, Garcilaso, Bembo o Ariosto.

En Madrid, Murcia, Granada, Zaragoza..., los nuevos poetas se llaman, orgullosamente, discípulos del cordobés. Con frecuencia son simples imitadores que parten de una postura encomiástica, como el cordobés Miguel Colodrero Villalobos, pero sin penetrar más alla de la epidermis estilística del maestro. Creen, como Francisco Trillo y Figueroa, que basta, para seguir a Góngora, utilizar un estilo «el más relevante, y dificultoso: la frase, la menos usada: las voces, las más po[m]posas...», según declara en el insufrible prólogo a la *Neapolisea*[109]. Pese a su asiduo contacto con Soto de Rojas, Trillo no ha adoptado de un cultismo heredado sino lo intrincado y difícil, de tal manera que aquello que se ha alcanzado «sudando en la inteligencia, es lo que se ha de estimar». Por ello, si las *Soledades* eran una magna lección de poesía, la obra cumbre más cuidada de Trillo —publicada la *Neapolisea* en 1651, la volvió a rehacer en 1672[110]— es un alarde erudito en que intenta aunar dos géneros: el *poema heroico* y el *panegírico*. Porque la vida no libresca la reserva

106. *Cf.* J. M. Rozas y A. Quilis, «Epístola de Manuel Ponce al conde de Villamediana, en defensa del léxico culterano» (En *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 411-423.)

107. *Cf.* en «Poesías inéditas de Bocángel», por T. J. Dadson (Boletín de la *Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XLVIII, 1972, pp. 328-329), la titulada *A don García de Salcedo Coronel, en su comento al Polifemo...*

108. *Cf.* José Simón Díaz, «El Polifemo a lo divino», por Martín de Páramo y Pardo» (En *Revista de Literatura*, Madrid, fasc. 67 y 68, 1968, páginas 77-110.)

109. Cito por *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, Ed. de Antonio Gallego Morell, C.S.I.C., Madrid, 1951, p. 431. Sobre la vida y obra del poeta, véase del mismo autor, *Francisco de Trillo y Figueroa*, en *Estudios sobre poesía española... ob. cit.*, pp. 107-256.

110. Da noticia del manuscrito A. Gallego Morell (ed. *cit.*, p. XIV).

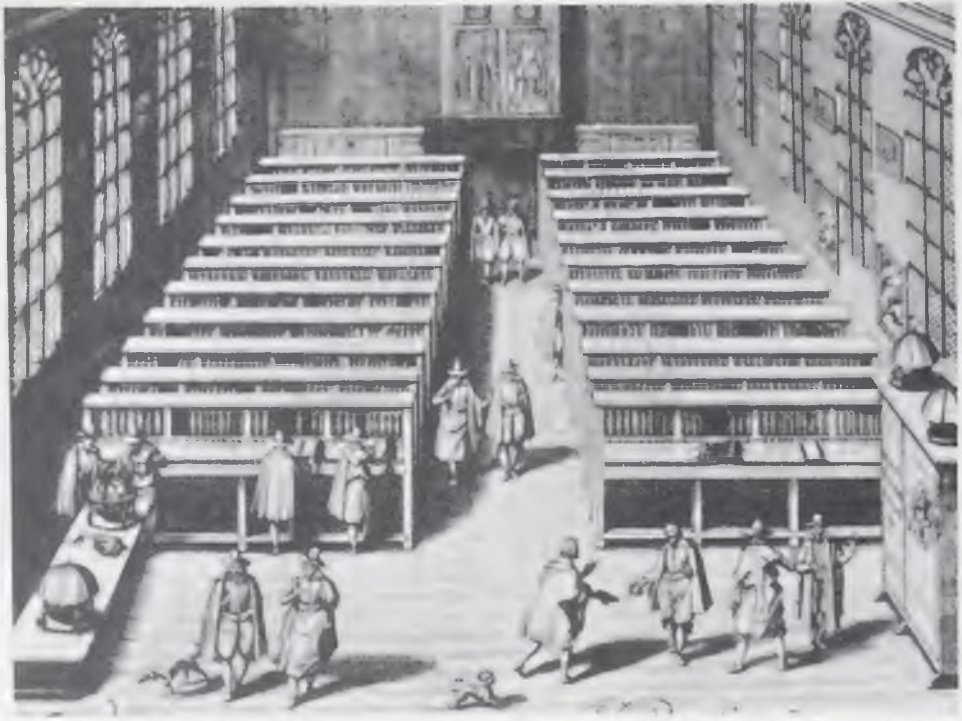
para las obscenas letrillas de sus *Poesías varias* que lo mismo recuerdan al Góngora satírico que al procaz Quevedo.

Pero en la Granada que acoge a Trillo, sí existe desde muchos años antes un auténtico poeta. Cuando el autor futuro de la *Neapolisea* llega a Granada, a los doce años, en 1632, Pedro Soto de Rojas se acerca a los cincuenta. Insisto en esa cronología, porque un poeta nacido en 1584, ha de presentar, por imposición generacional, una perspectiva diferente. Es decir, que la impronta de las *Soledades* —como en Lope o Villamediana— se efectúa sobre una creación poética previa, constituyendo un cambio, una evolución, pero no un comienzo. Trillo y Soto representan en Granada un papel semejante al de Gabriel Bocángel y Villamediana, en Madrid. Aunque no se marquen entre estos últimos las abismales diferencias de calidades poéticas que entre los granadinos.

Hacia 1611, Soto de Rojas tiene realizado su primer libro poético, que corresponde, cronológicamente, a una etapa de su vida de agitación cortesana. Amigo de Lope, el licenciado granadino asiste en Madrid a reuniones literarias, donde resuena su voz y su seudónimo académico: el *Ardiente*. Pero sólo en 1623, ya canónigo en Granada (pero sin desvincularse aún totalmente de la Corte), se decide, a instancias a Lope, a publicar aquellos poemas de su juventud, escritos antes de sus treinta años: *Desengaños de amor en rimas*.

El libro no es una simple recopilación de poemas juveniles. Bien es verdad que, aunque lo fuera, su vinculación petrarquista sería ya evidente por la factura de sus sonetos y canciones y garcilasista por sus églogas. Pero en Soto late ya un fondo de barroquismo que le hace superponer a una estructura de *canzoniere* una recusación desengañada. Ahora bien, ambas posiciones, las *rimas de amor* y el *desengaño*, parten de un proceso vital —indudablemente biográfico— que cuidadosamente *poetizado* configura la estructura del libro.

El sentimiento amoroso, repito, camina por moldes petrarquistas de fondo y forma: neoplatonismo y espiritualidad,



«... por donde Píndaro y Homero
a Virgilio y a Horacio abrieron senda...»
(B. Leonardo de Argensola)

Una biblioteca del s. XVI (Grabado)

que canta los «serenos ojos» de la dama, que son «indicios claros de la luz», mientras el poeta se recrea en una *Complacencia en el dolor*[111]. Su amor quedará como eterno recuerdo, vencedor, por tanto, del olvido y la muerte:

> No más rapaz amor, espera un poco
> .....
> Dame la muerte, honor de tus historias,
> dame la muerte pues, que en ella crecen:
> de mis cenizas renacerán memorias [49].

Se desarrolla en algún soneto —*Amor comunicado por los ojos* [118]— la teoría de los *espíritus vitales* engendradores del amor, que con minuciosidad explicó Herrera en sus *Anotaciones* y, de la que con tanta gracia se burló Lope en *La dama boba* por las mismas fechas del poema de Soto.

El poeta recurre a las típicas antítesis *hielo-fuego-muerte-vida*, y la real naturaleza que le rodea —primordialmente, la granadina— es un *ejemplo* externo de su pasión ardiente o es *confidente* de sus amores. Y Fénix, la amada, adopta a veces el disfraz pastoril, para ser cantada por Fenixardo, o se transfigura en una Náyade del río que llora la ausencia del pastor[112].

---

111. Cito siempre por *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Edición de ANTONIO GALLEGO MORELL, C.S.I.C., Madrid, 1950. A fin de evitar citas, los números entre corchetes que siguen a cada texto corresponden al número de composición de la citada edición. Modernizo la ortografía. Sobre la obra del poeta, *cf.* A. GALLEGO MORELL, *Pedro Soto de Rojas*, Granada, 1948, y el estudio del mismo autor contenido en *Estudios sobre poesía española... (ob. cit.*, pp. 121-183).

112. Los recuerdos garcilasistas son entonces evidentes. Por ejemplo, en la *Egloga primera*. Fenixardo lanza sus quejas en eco del Salicio de la primera del toledano:

> *¡Oh, tú! más sorda a los suspiros míos,*
> *y más dura a mi llanto*
> *que airado mar, que empedernida roca.*
> *Blanca y helada tanto*
> *como la nieve de los Alpes fríos.*

y la *Fábula de la Naya*, tras la dedicatoria, comienza análogamente a las mitológica Egloga III de Garcilaso: *Cerca del Dauro en un ameno prado...*

Pero este ambiente de configuración renacentista sigue, además, un proceso interno, a modo de diario poético. No hay, naturalmente, la división *in vita* e *in morte*, porque, ahora, la línea divisoria es una traición femenina que aboca, no a la perennidad petrarquista del sentimiento, sino al desengaño barroco.

La *Primera Parte* de la obra, anuncia, repito, una estructura perfectamente definida: un soneto-prólogo, donde se perfila el contenido futuro: *Tristes quejas de amor dilato al viento...*, para pasar a la *historia* que motivará esas quejas. Se consigna, petrarquistamente, el *Día primero de su amor:*

> Cuando el Planeta que las horas cuenta
> el encanto de Cholcos encendía,
> en la estación primera de aquel día...

para pasar a lo largo de 29 sonetos, a ir analizando introspectivamente sus sensaciones amorosas, casi sin motivaciones externas por parte de la dama, como pueden ser (y luego aparecen) un favor, una súplica, un desdén recibidos, o una circunstancia física de la misma.

Absolutamente todas las composiciones de esa Primera Parte giran en torno a esa *donna* que arrebata su espíritu y sus sentidos: los sonetos, los madrigales, las canciones, las églogas... Incluso, un poema descriptivo —*Elogio a las fiestas que se hicieron en Granada, por septiembre, de 1609 años*—, las dedica *Cantándolas a Fénix que no las vio*, y a ella se refieren las primeras estancias y el *envío* final de la canción. Pero en orden a un desarrollo anímico, ese conjunto de poemas pudiera dividirse en *rimas amorosas* y de *desengaño*, subdivididas las primeras en *de exaltación* y *de ausencia*, y las segundas, *de despecho* y *de renunciamiento* o, propiamente de *desengaño*.

La sucesión es perfecta. El soneto 27, que comienza «Huyendo voy de amor...», da paso al *Tormento de la ausencia Labirinto*[134], hasta el regreso (desde el Guadarra-

ma), que consigna, míticamente, *La Fábula de la Naya,* en donde, convertida la amada en arrayán y Fenixardo en hiedra, se enlazan eternamente unidos. Pero el soneto 153, *Fénix perjura,* rompe ese deseo poético, y comienza una explosión de dolor y despecho, ante el abandono. Un «mayoral ricacho», dice Fenixardo en la Egloga III, es el causante de la traición. Quejas, reprensiones, casi amenazas, que rompen violentamente el cuadro renacentista trazado, hasta llegar a la antipetrarquista declaración última de este *cancionero del despecho:*

> Ardo sí, mas no te amo,
> tirana rigurosa
> indignamente amada, indigna hermosa;
> ya no te alabarás de mis heridas
> ya las entrañas tengo endurecidas
> y el pecho sin dolores,
> que si ardo, ardo de enojo, y no de amores.

Y comienzan las breves rimas del *desengaño: Discurso de la razón* [159], *A la alma sensitiva* [160], *Libertad* [162], *Conocimiento* [164], hasta la composición final *Desengaño de amor exortando:*

> Oh, tú que adoras miserablemente
> fantástica apariencia de belleza...
> .....
> que cuanto el mundo ofrece es sombra, es viento.

El *desengañado* Soto busca entonces su *Paraíso cerrado.* Ya la *Segunda Parte* del *Desengaño en rimas* ofrece una solución en sus temas morales y religiosos. Pero queda, también, la evasión del arte, que se ofrece a su espíritu barroco —desengaño de amor y desengaño de Corte— en forma de aislamiento físico y de una poesía, tambien *aislada* por su elevación cultista. Físicamente, el encierro gustoso en un carmen granadino que, amorosamente, se construye en 1632. Espiritualmente, la alta *soledad* de la poesía gongorina. Atrás queda el Soto *llano* que entusiasmó a Lope, el amante desgraciado, el cortesano escarmentado. Y el poeta se *construye* —artificio en sus jardines y en sus versos— su exquisita torre de marfil.

Primero (la edición es de 1639, pero la obra está terminada en 1628) son las estrofas gongorinas de *Los rayos de Faetón*. Ya en el *Desengaño* había amonestado a Fénix con el ejemplo del hijo de Apolo, símbolo de la soberbia temeraria castigada. Pero ahora, el descendiente del Sol es una luz resplandeciente que divide el poema en ocho *rayos: Crepúsculo, Clareciente, Matutino...*

Más tarde, en la línea gongorina, tras ese poema de inspiración mitológica, Soto de Rojas realiza su propia *Soledad*, con un título que es, en sí, todo un manifiesto vital, psicológico y literario: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (Granada, 1652). El poeta tiene sesenta y ocho años, y aquel lejano *Jardín de Fénix*, que fue «galán competidor de paraísos» [98], se ha transmutado en un jardín, muy real y cercano, que ha sido para su espíritu «tabla de flores» que le «redimió de las tormentas y borrascas de la Corte». Y cuando el poeta se aleja de ese asilo, exclama estremecido: «viéndolo todo tiemblo, no sé si es de miedo; de frío o cólera no es»[113].

El tema del *Paraíso cerrado* es su propio jardín granadino, en su famoso *carmen* del Albaicín. Sus coetáneos hablan entusiasmados de su belleza y artificio; de sus calles y laberintos vegetales; del estanque, de estatuas, de toda una intrincada y exquisita ornamentación de plantas, árboles y flores, surcada por arroyos y regatos artificiales que riegan esa arquitectura de jardinería barroca, de lejanos antecedentes musulmanes, en las cercanías del Generalife...

Siete recintos de bellísima artificiosidad que precisan una *Introducción a los Jardines del Licenciado Don Pedro Soto de Rojas*, escrita por Trillo de Figueroa e impresa al frente de la edición. Emilio Orozco, desde su doble faceta de investigador del barroco y de granadino entrañable, ha analizado el sensualismo, el preciosismo, la religiosidad y el increíble fer-

113. *Carta misiva al lector*, al frente de *Los Rayos de Faetón* (ed. *cit.* página 290).

vor descriptivo del poema. Y al aludir a esa motivación de los versos de Soto de Rojas, el propio jardín del poeta, que representa mediante el artificio una realidad distinta de la vegetal —alfombras, calles, arcos, mesas...— aduce, rizando el rizo de la técnica gongorina: «Podríamos decir que la metáfora se ha realizado previamente en el mismo objeto, en la misma realidad»[114]. De tal manera que los superpuestos planos gongorinos, desde la realidad concreta a la superestructura artística parten, ya de principio, de una visión transformadora que opera sobre la misma materia del referente. Y sobre ella, un poema descriptivo carente, en absoluto, de ningún hilo conductor de tipo narrativo, argumental. El tiempo de las *Soledades* desaparece, no hay peregrino que encamine sus pasos por montes y riberas, como hilo ensamblador de escenas. Desaparece, también, el elemento humano como *material* poético. Y la naturaleza abierta, natural de las *Soledades* gongorinas, se cierra en un condensado recinto que condensa, a su vez, las sensaciones que transmite en verdaderas y apretadas oleadas de colores, sonidos, olores y gustos deleitables. Y donde las flores son topacios o rubíes, las uvas se cubren de *planta olorosa* o *jazmín bruñido,* la fuente vierte aljófares o por el cielo vuelan *cometas de esmeraldas*. El *paraíso cerrado* de Rojas se abría prodigiosamente al goce de los sentidos, ofrecidos al paladeo de esos «pocos» que supieran penetrar en el jardín.

Soto de Rojas es, indudablemente, junto con Villamediana, el más alto exponente poético del gongorismo. Ambos pertenecen a una primera y consciente generación de discípulos, en los que la adhesión a Góngora supone un acto voluntario de filiación.

Porque también Villamediana presenta su etapa pregongorina. Bien es verdad que en él, más que en Soto, la produc-

114. *Introducción a un poema barroco. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso», de Soto de Rojas*. Reimpreso en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, Madrid, 1968, (página 194).

ción marcadamente gongorista viene precedida de un proceso de evolución cultural que aboca a formas de extremado cultismo. Sin poder fijar una exacta cronología[115], es indudable la existencia de un *corpus* poético de fortísima filiación petrarquista (sin el cruce barroco que atraviesa las *rimas* de Soto), en donde la *Luz* y el *Sol* herrerianos siguen siendo las metas del poeta y del amante:

> Derrita el sol las atrevidas alas,
> que no podrá quitar al pensamiento
> la gloria, con caer, de haber subido[116].

Pero hacia 1608 el poeta sale de España. En 1611 está en Italia, en donde residirá hasta 1615. Allí conoce a Marino, acude a la Academia de los Ociosos y, sin duda, allí llegaron el *Polifemo* y las *Soledades* que debió leer por entonces. Ha sido una buena y aprendida lección de cultismo barroco, que une los nombres de gongorismo y marinismo. En *L'Adone*, de Marino, Villamediana aprende que un poema mitológico puede quebrar la rectilínea composición del *Polifemo* —unidad argumental— o de las *Soledades*, en las que, pese a su sucesión temática, se plegaba ésta a un orden temporal. La misma carencia, en ellas, de trabazón argumental, les confería una yuxtapositiva correlación de evidente orden interno. El aprendizaje, repito, fue rápido. Tanto que, manuscrito aún el *Polifemo* y no terminado aún *L'Adone*, Villamediana tiene terminados los casi dos mil versos de su *Faetón*, un poema con «una extensión de más de treinta *Polifemos*, sin la com-

115. *Cf.* VILLAMEDIANA: *Obras*. Ed. est. y notas de JUAN MANUEL ROZAS. Ed. Castalia, Madrid, 1969. En apretada síntesis de trabajos anteriores, el profesor Rozas presenta en dicha introducción una sugerente división de la obra de Villamediana que responde a diferentes épocas y actitudes y tiende, con gran sensibilidad, a la exploración global de la vida y obra del poeta.

116. Ed. *cit.* p. 79. Destaca J. M. ROZAS en el petrarquismo del poeta, estas notas de *vuelo, luz, blancura...*, que se sintetizan en el mito de Icaro, y que vendría a ser, con Faetón, el norte biográfico y poético de Villamediana: «...tener vuelo para cosas altas y estar condenado a volar bajo, para al final caer estrepitosamente...». «Concibió poemas de alta ambición y le faltó calidad e intensidad suficientes para mantener su vuelo poético» (*ob. cit.*, p. 8).

pensación de la luz gongorina y con todas las negruras estilísticas del poeta discípulo»[117]. Al *Faetón* seguirían (ya con Góngora en Madrid, del que se constituye en amigo y posible protector) *Apolo y Dafne*, *La Europa* (traducción de un *Idilio*, de Marino), y *La Fénix*, en donde el tema mítico se carga de resonancias religiosas, prosiguiendo el tenue simbolismo de *Faetón*. Sus grandes poemas van acompañados de sonetos o canciones *a la manera* gongorina que, asimismo, acrecienta en parte su acerada sátira política y personal, que constituye su faceta más popular.

Sátiras que le han ocasionado procesos y destierros y que, en contrapartida, en su obligado retiro de Alcalá, en la línea vital y literaria del Quevedo desengañado, van a ser la causa biográfica e indirecta de sus poemas vivenciales de introspección filosófica:

> Limitará deseos y esperanzas,
> y en el orbe de un claro desengaño
> márgenes pondré breves a mi vida[118].

La *luz* inalcanzable del cielo petrarquista, es ahora un *orbe* de *claridad* desengañada. Y el joven Faetón, «conductor *claro* de la luz paterna», que dilató su sueño de gloria por el firmamento, duerme en las aguas de la melancolía barroca:

> ¡Sueño enemigo, si mis glorias sueño,
> con la luz que me animas me acompaña
> que en mis tormentos el alivio es sombra!

Aquella *manera* gongorina, a la que aludía, discretamente

117. Véase el análisis del difícil poema en el *cit.* estudio de J. M. ROZAS. *Cf.*, asimismo, A. GALLEGO MORELL, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1961, que analiza preferentemente los poemas de Soto y de Villamediana. Respecto a este último puntualiza: «La fábula de Villamediana, rica en descripciones marginales a la narración del mito, es la que centra el simbolismo que Faetón entraña...» (página 43).

118. Ed. *cit.*, p. 302. Pertenece al soneto al grupo que el profesor ROZAS denomina *Cancionero del desengaño:* poemas escritos entre 1618 y 1621, en que, a la subida al trono de Felipe IV, Villamediana vuelve a la Corte a intentar la escalada cortesana, de nuevo y por tan breve tiempo: fue asesinado, por causas no averiguadas, el 21 de agosto de 1622.

manejada —aun sin grandes aciertos, gloriosos empeños, o fervores de prosélito—, es la nota casi común de la poesía postgongorina. Naturalmente, la huella, consciente o no, se convierte en filiación directa en las fábulas mitológicas o los grandes poemas descriptivos y narrativos. Así, en la obra múltiple de Gabriel Bocángel, serán su *Fábula de Hero y Leandro* o *El Fernando* lo más marcadamente gongorino, en medio de una dilatada producción. Como el *Orfeo* del oficialmente antigongorino Jáuregui, el *Sueño*, de la mejicana sor Juana de Inés de la Cruz, o las fábulas burlescas sobre *Apolo y Dafne* y *Pan y Siringa*, del murciano Salvador Jacinto Polo de Medina. Pero, con frecuencia, esa *manera* gongorina, cuando es la aceptación inconsciente de un quehacer poético ya establecido, fluctúa en un eclecticismo de difícil filiación. El mismo Polo de Medina, gongorino en los poemas incluidos en sus *Academias del Jardín* (Madrid, 1630), es un *declarado* antigongorino afecto al grupo que rodea a Lope, y que aprende en Quevedo «il gusto della satira aspra, della violenza epigrammatica, della caricatura crudele o grottesca»[119], influencia que evidencia en *El buen humor de las musas* (Madrid, 1637) y es imitación consciente en la estructura y prosa del *Hospital de incurables*.

Cuando la imitación gongorina se constituye en verdadera escuela, la repetición y la monotonía suelen ser las directrices. No todos los gongoristas son un Soto o un Villamediana. Frecuentemente, lo que les une es una postura admirativa, un afán polémico, y un diestro y a veces acertado manejo de los recursos expresivos de las grandes obras del cordobés. Esa defensa de escuela prosigue durante todo el segundo tercio de siglo, avanza por el tercero, y se contrapone, a veces, a los lamentables intentos de liberarse de esa aceptada influencia, como en el mediocre prosaísmo de un conde de Rebolledo. Pero frente a la renovadora poesía de Góngora y de sus discípulos, se alzaba en exacta sincronía un quehacer contrapuesto.

119. *Cf.* GIULIA BONTEMPELLI: «Polo de Medina, poeta gongorino». En *Venezia nella letteratura spagnola e altro studi barocchi, de* A.A.V.V., Universitá degli Studi di Pisa, Padova, 1973, pp. 85-136.

5. Clasicismo y vitalismo como sistemas de oposición

5.1. Tal vez, sin el fuerte individualismo de un Quevedo o un Lope, solamente el grupo aragonés pueda presentar un frente de oposición digno de mencionarse. Es decir, una oposición que no ofrezca sólo teorías. Estas no faltan, desde luego, pero junto a ellas, y sin oposición a lo preceptuado, se presenta una nutrida producción poética, agrupada en torno al magisterio de los Argensola.

Muerto Lupercio Leonardo en 1612 no pudo, obviamente, tomar partido en la abierta lucha de los gongorinos y antigongorinos aragoneses. Pero su clasicismo poético es, sin embargo, el que presidirá las directrices de los segundos. En un Discurso conservado de los pronunciados en academias zaragozanas, el poeta ha expuesto con claridad su noción de la poesía. De él, como examina Blecua, se desprenden tres notas, que cubrirán toda su producción y, casi, la de toda la escuela: «la vinculación de la poesía a lo ético (de ahí su gusto por la sátira, más acentuado aún en su hermano)»..., «su pasión por la historia y su fervor por seguir el consejo de Horacio»[120].

A ese *moralismo satírico y horacianismo*, habría que añadir el afán por la obra perfecta y acabada, que le induce a

120. José Manuel Blecua: *Introducción a Rimas*, de Lupercio Leonardo de Argensola, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. XXVI. Las citas de poemas se efectúan sobre esta edición.

aconsejar: «Lean mucho, escriban poco, amen borrar mil veces cada palabra...»[121], unido coherentemente, en sus seguidores, a un aragonés *didactismo*, que triunfará en el principal discípulo de su hermano Bartolomé, el canónigo Martín Miguel Navarro, con su incompleto *Tratado de Geografía*, o el curiosísimo *Tratado de Cosmografía*, que mezcla a sus perfiladas octavas clasicistas, extrañas reminiscencias del alegorismo medieval.

Todo ello, naturalmente, provoca dos consecuencias inmediatas: la huida del tema amoroso (que le aleja del petrarquismo) y un fervoroso concepto de la *imitatio*, que proclamará Bartolomé Leonardo en su didáctica epistola de 1627, *A un caballero estudiante*, compendio poético de su preceptiva[122]:

> Y tú, por donde Píndaro y Homero
> a Virgilio y a Horacio abrieron senda,
> pasa a lograr tu genio verdadero.

Los consejos de *lo que debe hacer* van acompañados en la larga carta a *lo que no debe hacer*, y es en ese punto donde su preceptiva se manifiesta abiertamente antigongorina. Así dirá por ejemplo:

> ¿Záfiros o esmeraldas son los ojos,
> y diamante la tez, perlas los dientes,
> y encendidos rubíes los labios rojos?
> Las manos (que a marfiles excelentes
> imita su candor), ¿serán cristales
> si no se han de preciar de transparentes?

121. *Ed. cit.*, p. XXIII.
122. Dice en carta de 13 de julio de 1627, enviada al poeta y discípulo Fray Jerónimo de San José, refiriéndose a las normas poéticas: «Tengo acabada una [carta] en tercetos en que advierto a un caballero estudiante de Derecho de cómo se ha de escribir toda poesía.» Cito por *Rimas*, de Bartolomé Leonardo de Argensola, II, Ed. int. y notas de José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, p. 76.

para concluir, con indudable ingenio, denominando «lapidario» (es decir, el que trata y trabaja, entiende de piedras), al que de tal manera escribe un tipo de poesía

que es pedrería y no amoroso canto.

Sus orientaciones preceptistas (que formarán escuela) van acompañadas de una análoga *praxis*, si bien es mayor la calidad poética de Bartolomé. Además, la vida mucho más dilatada de éste (murió en 1631, dieciocho años después que su hermano), le permitió ser el firme puntal del clasicismo aragonés, en los polémicos años de la difusión de las *Soledades*. Obras que jamás hubiera comprendido el elegante y frío Lupercio, pese a su fina captación del paisaje, que evidencia en la que constituye, a mi juicio, su más interesante composición: la descripción de Aranjuez, puesta al frente del libro de Fray Juan de Tolosa, *Aranjuez del alma*. Con las calles de álamos, las flores, que adornan el suelo «como alfombras africanas», las plantas que «suben alabando al cielo», se van mezclando los suaves atributos de naturaleza con una discreta alabanza al artificio, en versos que rehúyen la metáfora, pero buscan la imagen nítida y pulida. Así junto a «las ondas de cristal» del Tajo, la descripción reposada y exacta del agua en artificio:

Las fuentes cristalinas, que subiendo
contra su curso y natural costumbre,
están los claros aires dividiendo,
rocían de los árboles la cumbre,
y bajan, a las nubes imitando,
forzadas de su misma pesadumbre[123].

Mayor riqueza ornamental y dinamismo desarrolla Bartolomé Leonardo, en sus canciones, sonetos y epístolas. Pero más enraizado en su época, las sobrias notas de paisaje,—ya *sentido* como algo vivido en Lupercio[124]— se cubren de una

123. *Ed. cit.*, p. 154.
124. Es revelador en este aspecto el soneto que comienza *Llevó tras sí los pámpanos octubre...*, tan rico en resonancias de paisaje cercano y tiempo vivido. Sobre la supuesta atribución del mismo al canónigo Tárrega, véase JOSÉ MANUEL BLECUA, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 196-202.

cierta melancolía, en que los tonos del *Beatus ille* horaciano se conjugan con el desengaño y la soledad barrocas, que, mucho más que en Lupercio, caminan por la vía religiosa en sus composiciones. Por ejemplo, el tema, tan barroco, de María Magdalena, cuya conversión le lleva a una consideración sacra y alegórica del paisaje:

> Venid a ver de rosas y azucenas
> las montañas estériles más llenas
> y un árbol seco revestido de hoja[125].

Es profundamente barroco, asimismo, el dinamismo retorcido y colorista del dragón infernal, que «entra en sí mismo» «en mil ñudosas ruedas», y «del fogoso rigor arma y enciende» escamas y «crestas escamosas» «de oro, azul y verde»[126].Colorismo y dinamismo de exactas calidades pictóricas, casi de esmalte, que nos proyectan a una imaginería barroca, retorcida y efectista. Sobre el horacionismo humanista, se ha superpuesto una visión contrarreformista de la vida y del arte, en que un creciente alegorismo y dinamismo sacro ponen, curiosamente, notas de fondo calderoniano.

Creo que esa densidad de fondo, que se escapa a la *imitatio*, clasicista, va a ser, por vía religiosa, lo que enraíza al grupo aragonés con las corrientes poéticas coetáneas, como los poemas de Fray Jerónimo de San José, con su moralización cristiana de temas clásicos, o la Canción *El desengaño*, de Martín Miguel Navarro, que exclamará como Quevedo:

> No mueren , porque enfermen los mortales;
> su achaque es el vivir...[127]

Sin embargo, pese a los nuevos contenidos, Argensola, Jerónimo de San José, Martín Miguel Navarro, Juan Campi,

125. *A Santa María Magdalena*, ed. *cit.* p. 20.
126. A San Miguel, ed. *cit.*, p. 11.
127. *Cit.* por JOSÉ MANUEL BLECUA, *Poesías de Martín Miguel Navarro*. En *Sobre poesía... ob. cit.*, p. 294.

«*Esta cabeza, cuando viva, tuvo...*» (A una calavera, *Lope de Vega)* - Et in Arcadia Ego, *del Guercino*

el Príncipe de Esquilache —tan unido poéticamente a Lope—, mantienen un antigongorismo a ultranza.

Ese clasicismo formal, que sostienen y practican, su fervor por la Antigüedad, la contención y pulcra elegancia de las mejores odas de los Argensola, fue lo que determinó la valoración economiástica de la crítica del XVIII, con Luzán al frente. Su estilo enlaza, por otra parte, con modalidades de la poesía neoclásica (recordemos el horacianismo de los salmantinos y el didactismo de un Jovellanos), por lo que estos poetas humanistas del XVII, con su fervoroso concepto de la imitación clásica, serían los precedentes de no pocas modalidades posteriores.

Por ejemplo, Villegas. Sólo tangencialmente puede adscribirse el poeta riojano, de tan dilatada existencia (murió en 1669, a los ochenta años) al compacto grupo zaragozano. Pero su admiración por los Argensola es manifiesta: las Odas de imitación horaciana constituyen el Libro Primero de *Las eróticas o amatorias*, mientras que el Segundo lo forman versiones del propio poeta latino. En ningún momento de ellas llega a alcanzar la calidad poética de los Argensola, cuanto menos, ni remotamente, la de Horacio. Algún momento de feliz inspiración, como la Oda III, que destaca Yndurain[128], y poco más.

Pero Villegas, en esas *Eróticas* de su juventud (se publicaron en 1618), acometió algo realmente importante: la adaptación de la anacreóntica en España. Tampoco, naturalmente, el tono de Villegas alcanza ni de lejos a Anacreonte, cuyas auténticas poesías, por añadidura, no pudo conocer[129]. Pero

128. FRANCISCO YNDURÁIN, *Villegas: revisión de su poesía*, en *Relación de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969. El trabajo interesa en particular para el estudio de las innovaciones métricas del autor.

129. Todos los coetáneos europeos, como Quevedo, en 1609, seguían la edición de Henri Esteinne, de París, 1554, sobre versiones alejandrinas. *Cf.* M. FERNÁNDEZ GALIANO, «Anacreonte, ayer y hoy», en *Atlántida*, vol. VII, núm. 42, 1969, pp. 570-591.

con los poemas de Villegas, sus *monóstrofes* a la griega, que constituyen el Libro Cuarto del volumen, y las *Cantinelas* del tercero, irrumpía en la lírica española un tono menor de jugueteo, erotismo y dulzura, sobre los consabidos temas del amor y el placer, que fue como Europa *vio* a Anacreonte durante siglos. Se presiente ya en los *eruditos* poemas de Esteban Manuel Villegas, el voluptuoso mundo *rococó* de palomitas, mariposas, amorcillos y empalagoso sentimentalismo de un Meléndez Valdés. De espaldas ambos, sin saberlo, al profundo vitalismo del viejo Anacreonte.

Ahora bien, las *Eróticas* de Villegas no son únicamente un síntoma de futuras realizaciones. En realidad, en 1618, suponen un original y clasicista intento de aclimatación de temas y formas de la antigüedad. Y si alguna de sus innovaciones métricas, como las églogas en hexámetros, no alcanzaron fortuna, su uso del heptasílabo aislado, en las anacreónticas, o sobre todo, la admirable musicalidad de su estrofa sáfico-adónica, le sitúa en su puesto exacto de innovador clasicista.

Esa nueva *imitatio* a la que me vengo refiriendo, se vió indudablemente reforzada por el creciente triunfo de sus oponentes, aun dentro del mismo ámbito aragonés: el poeta José Navarro, el erudito Pellicer, comentarista y panegirista de Góngora, en sus *Lecciones solemnes* (1630); Ustarroz, formado en la escuela clasicista, con cuyos componentes mantiene inalterable amistad, pero autor de la *Apología por el estilo de D. Luis de Góngora*, anterior a 1627... Un grupo de eruditos y poetas, que mantienen mediante academias literarias, tratados y poemas, la escuela gongorina en Aragón, bajo el mecenazgo del también poeta marqués de San Felices.

Por otro lado, y con mutua admiración por ambas partes, junto a ese carácter de grupo homogéneo o escuela, que caracteriza a los discípulos de los Argensola, se alzan las poderosas individualidades de Lope y de Quevedo. Paralelos al primero se sitúan, por amistad y afinidades poéticas, los nombres de los toledanos Valdivielso, Baltasar Elisio de Medilla, poco antes Pedro Liñán de Riaza o del sevillano Pedro Medina Medinilla...

Son los *llanos*, contra los que lanza despectivas alusiones Trillo en el prólogo de la *Neapolisea*[130].

Por similitud de contenido —no por postura de escuela— junto al Quevedo senequista, se colocan los hondos poemas de escritores judíos, que lloran la ausencia de su patria, como Enrique Gómez...

Pero pensemos en Lope. El poeta que se erige a sí mismo en representante de los poetas *claros*, que promueve la publicación de las obras no gongorinas de Soto (como Quevedo editaría las de Fray Luis y Francisco de la Torre, por análogas causas) que, desde los corrales de comedias lanza sus dardos contra el gongorismo, cede, sin embargo, a los halagos de la *nueva poesía*.

El canto de sirena era demasiado hermoso para unos oídos no taponados por el intelectualismo cerebral o la insensibilidad. En su época, como afirma Valbuena a propósito de Lupercio Leonardo de Argensola: «Sin Góngora y sin emoción pocas cosas se podían hacer en el albor del siglo XVII hispano.» Pasión ante la vida fugitiva, que vibra en el cerebro de Quevedo. O la pasión misma de vivir, como en Lope. Pero a este último, además, tampoco le falta Góngora.

5.2. Un personaje de *Alexis*, de Camus, obispo de Belley, medita coetáneamente a los triunfos de Lope: «...il me semblait que nous lisions comme nous vivions, ou que nous vivious comme nous lisions». Se trata de una pasionante lector de libros de caballerías, y sus testimonio apunta a la doble relación que une sociedad-literatura, que el bienintencionado novelista francés pretende encauzar por vías moralizantes.

130. «Tales poemas —escribe— como los de Lope, Arcilla, Rufo, Valdivieso, Zarate, el Pinciano, Cueva, Baraona de Soto y otros semejantes, bie[n] sean Latinos, o vulgares de cualquiera idioma: son buenos para quien camina a passo llano, sin querer resbalar en parte alguna; mas la cuesta de Elicon mayores afanes cuesta: no es lo mismo hazer versos, y ser poeta» (ed. *cit.*, p. 441).

Pero es, también, testimonio de un sentir barroco, que *ve* su propia época y los hombres que la viven, como materia susceptible de transformarse en arte. Lope *vive* como un personaje barroco («vivions comme nous lisions»), pero *escribe* y crea («lisions»), partiendo de su existir. Un existir delimitado por un tiempo crónico y un espacio concreto que subsumirá en su propia realidad de hombre, y desde los cuales creará su *mundo literario*. Pero con un velo tan sutil, encubridor de realidades, que el trasfondo se percibe con nitidez. Y aunque ese velo —la forma literaria y la transmutación de contenido— alcance la perfección. «Tal vez nadie —escribió Rennert—, en la historia de las literaturas, ha sabido dejar tras de cada acción liviana una tan brillante e inmaculada estela de bellezas»[131]. Su creación poética se configura, bajo esta perspectiva, como una *exigencia* vital, como si de una función de catarsis se tratase, dentro de una vida de signo barroco.

Recordemos que Fray Luis de León aspiraba en sus *Nombres de Cristo* a la armonía del universo. Neoplatónicamente, el cosmos se integraba en un equilibrio armónico, construido por el Gran Artífice que rige la música celestial de las esferas. Y el hombre, pequeño mundo, alcanza la perfección al integrarse en esa armonía.

Años después, Gracián, en *El Criticón*, en pleno barroco, mostrará un universo construido en la desarmonía, en la oposición de contrarios, en donde el Divino Artífice es, ahora, el Gran Moderador, sin cuyo sabio, providencial y continuo sostenimiento se vendría abajo la gran máquina de la Creación. Y el hombre mostrará, por consiguiente, en su pequeño mundo, la desarmonía universal. En su interior no puede haber ya *paz* ni *claridad*, porque sus potencias están en lucha perpetua unas con otras:

131. *Cf.* HUGO A. RENNERT y AMÉRICO CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, reeditada, con adiciones de F. Lázaro Carreter, Edit. Anaya, 1968. Esa simbiosis lopiana vida-literatura preside la bella biografía divulgadora, *Vivir y crear de Lope de Vega*, de JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, C.S.I.C., Madrid, 1946.

Entro en mí mismo para verme, y dentro
hallo ¡ay de mí! con la razón postrada
una loca república alterada,
tanto que apenas los umbrales entro.

Es el Lope meditativo de las *Rimas sacras*, quien también establece el supremo dualismo humano, que advierte irreconciliable:

Dos partes tu mortal sujeto encierra,
una que te derriba al bajo suelo,
y otra que de la tierra te destierra.
Tú juzga de las dos el mejor celo:
Si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
el alma quiere ser cielo en el cielo[132].

Ese dualismo domina, dramáticamente, la vida del poeta, entre el *goce* de los sentidos que ha preconizado el hedonismo renacentista y el *desengaño* melancólico de signo barroco. Materia y espíritu; cuerpo y alma; razón e instinto; vida y muerte; sueño y realidad, se enfrentan en los personajes duales del barroco (Critilo/Andrenio), en las oposiciones complementarias (Quijote/Sancho), en el discurrir de Segismundo. O en el vivir de Lope: «Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás...»

Por ello, descenderá al ataque despiadado de aquello que fue amado hasta el delirio (Elena Osorio). O con enorme sinceridad se azotará en la soledad de su oratorio hasta salpicar de sangre sus paredes, el mismo sacerdote sacrílego que alza la Hostia consagrada, con las manos que han acariciciado a Marta de Nevares. Porque materia y espíritu forman, irremediablemente, una provisional unidad y, aunque en pugna, con ambas *siente* Lope la doble llamada. En 1614 confesará, ante Cristo:

132. Cito siempre los poemas de Lope, salvo indicación en contra, por *Obras poéticas*, I. Ed., introducción y notas de JOSÉ MANUEL BLECUA, Planeta, Barcelona, 1969. Los versos aludidos pertenecen a las *Rimas sacras*, ed. *cit.*, pp. 317 y 354.

Yo me muero de amor —que no sabía
aunque diestro en amar cosas del suelo[133],

para exclamar dos años después en carta al duque de Sessa: «Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo.» Lope *conoce* el *desengaño del Hombre*, como titula una de sus obras. Por ello, en la dedicatoria a su hijo Carlos de *Los pastores de Belén*, opone estos pastores divinos, que «escribieron mis desengaños», a aquellos antiguos, los de la juvenil y amorosa *Arcadia*, que dictaron sus «ignorancias». *Ignorancia* son, ahora, el saber y el ideal renacentistas de belleza. En el mundo bucólico de la eterna primavera ha aparecido el invierno de la vejez y la muerte, como suprema realidad. Sólo importa, entonces, el *gran negocio* de la salvación, por medio de caminos que han marcado los tratados ascéticos del período anterior. Lope *equivocó*, evidentemente, esos caminos, pero con ello hizo más acuciante su radical dicotomía.

El dualismo anímico se prolonga en sistemas literarios. Las luchas de Lope con preceptistas y *cultos* no son sino el signo histórico y manifiesto de un arte que, como la vida (cfr. 1.1), se anima en el contraste: Fray Lope de Vega y Carpio y *Tomé de Burguillos;* el cantor de Filis, Belisa, Lucinda o Amarilis, junto al enamorado de Juana, «lavandera del Manzanares»; la *Jerusalén* y la *Gatomaquia*, como oposición dual entre los héroes ecuménicos de Tasso y los vivísimos gatos de los tejados madrileños.

Realmente, Lope tampoco supo aunar en su obra no dramática esa oposición, que representaba dos actitudes ante el Arte. Aspiró toda su existencia a una literatura *culta*, sobre modelos renacentistas, y los moldes se le rompieron, barrocamente, bajo su pluma. Y fue precisamente en el teatro, «modus vivendi» que fingía en ocasiones desdeñar, donde logró, sin proponérselo, armonizar las dos perspectivas cons-

133. *Rimas sacras*, ed. *cit.* p. 331.

truyendo el doble plano de su comedia, en que galanes y damas se *enfrentan* ideológicamente a lacayos y doncellas, pero todos conjuntan una acción dramática común.

5.2.1. Sin embargo, el *contraste* no alcanza a diferenciar contenido y forma. Es decir, el *material* del que extrae Lope su obra poética no disocia ésta de su propio vivir. El proceso no es de distanciamiento, sino de sublimación. Una «fermosa cobertura» que al envolver un *discurrir* vital lo comunica *transformado* en arte.

La transformación alcanza tres modalidades: el desdoblamiento de unos hechos en su *representación* artística. Por ejemplo, *La Dorotea,* en donde sucesos autobiográficos se relatan bajo una acción figurada, llevada por personajes que ocultan bajo sus nombres ficticios personas verdaderas: Fernando y Dorotea, don Bela ó Gerarda, van *construyendo* en sus diálogos los viejos amores de Lope y Elena. O la égloga *Filis,* la última que el poeta prepara para su publicación, donde el ahora viejo pastor *Eliso,* en que gusta el poeta de representarse (bajo el mismo nombre canta la muerte de Lope Félix, *el Mozo,* y, antaño, el amor a Lucinda), se lamenta del abandono de *Filis* (Antonia Clara), raptada por *Tirsi* (Cristóbal Tenorio), servidor del poderoso *Felino* (Felipe IV), dejando su pobre cabaña sumida en llanto y soledad.

Curiosamente, el último gran desengaño y dolor del anciano poeta se enlaza con el primero de su edad juvenil: el nombre de *Filis* encubre, a cincuenta años de distancia, dos traiciones femeninas, de muy distinto signo. Porque ahora no puede aparecer un nuevo estímulo, sino únicamente la melancolía y la desesperanza. Y el poeta se asoma al *huerto deshecho* de su alma y contempla cómo

> Aspero torbellino
> armado de rigores y venganzas
> súbitamente vino
> a deshojar mis verdes esperanzas
> .....

Huerto desta ribera,
para siempre se fue, ¡qué infausto día!
la dulce primavera,
.....
A mí me daba vida,
y a ti flores, y a la muerte
con su veloz partida
en estériles campos nos convierte.

El desdoblamiento alcanza carácter de identidad. Lo mismo que *Tomé de Burguillos*, el *sosias* portavoz de su poemas burlescos, *Belardo* será la expresión de su intimidad amorosa. Un *Belardo* que, en los romances a Elena Osorio y a Isabel, va construyendo, poema a poema, el *diario* de su proceso amoroso.

En otras ocasiones, su autobiografía va surgiendo, como glosa de su vida, sin desdoblamiento de personalidad (aunque mantenga, en ocasiones, el nombre figurativo, como en *La Filomena*). Así la rememoración nostálgica de la *Egloga a Claudio*, o la apasionada a *Amarilis*, detallando su dolor ante su ceguera, locura y muerte.

Y junto a este último conato de *veladura*, la expresión directa de su intimidad, en sus grandes alegrías y dolores y en las pequeñas minucias cotidianas. Todo se le va transformando en poesía, que actúa como liberación de sentimientos. Una catarsis poética que deja al hombre dispuesto de nuevo para la acción. Al *comunicar* sus sentimientos, sublimizados, el poeta, al tiempo que los objetiviza, deja paso a otros nuevos que, en continuo proceso, irán convirtiéndoe en rica cantera de nuevos poemas. Es algo más profundo que simple y peyorativa indiferencia el hecho de que Lope saque a subasta los recuerdos íntimos del Isabel y sus niñas, en Alba de Tormes. Porque tan *verdadero* como ese dato histórico es el dolor *transformado* en poema de sus sonetos:

Para tomar de mi desdén venganza
quitóme Amor las niñas que tenía
.....

Almas parecen de mis niñas puestas
en mis ojos, que baña tierno llanto.
¡Oh niñas, niño Amor, niños antojos!
¡Niño deseo, que el vivir me cuesta![134].

en donde el *poeta* esmalta las comparaciones con los apelativos entrañables («mi bien», «niña de mis ojos») que el *padre* le va dictando.

Esos poemas, que pueden calificarse de la *intimidad*, son probablemente lo más bello, entre tanta y tanta belleza. La elegía *A la muerte de Carlos Félix*, donde se rememora la dulzura de las horas perdidas:

Yo para vos los pajarillos nuevos,
diversos en el canto y los colores,
encerraba, gozoso de alegraros;
yo plantaba los fértiles renuevos
de los árboles verdes, yo las flores,
en quien mejor pudiera contemplaros

que se acompaña con la evocación de una felicidad doméstica perdida, en la epístola *Al doctor Matías de Porras*, al contarle las gracias infantiles de Carlillos, que arranca al padre de su habitación de trabajo, llevándole de la mano hasta la mesa. O la descripción de la toma de hábito de Marcela, que aparece hermosísima a sus ojos de padre y que «estrenaba los primeros chapines aquel día», según cuenta enternecido *A don Francisco de Herrera Maldonado*.

Sus amores y sus odios *(amar o aborrecer)* van a lo largo de su vida, transformándose en arte, en la más prodigiosa transposición vida–literatura de la historia. Desde el cinismo de un bofetón dado a Elena Osorio, que se transforma en el aludido soneto que comienza «Para que no compréis artificiales rosas...», hasta la emoción interior de las *Rimas sacras*. Son, casi en su totalidad,

134. *Rimas*, ed. *cit.* p. 36.

Versos de amor, conceptos esparcidos,
engendrados del alma de mis cuidados[135]

y en esos *versos de amor* habrá que incluir no sólo a *Filis*, *Belisa*, *Lucinda* o *Amarilis* o tantas otras. También son de *amor* sus poemas divinos, domésticos o amistosos. El amante, el creyente, el padre, o el amigo, se funden en un único Lope, *poeta*, que fija en la palabra artística su transitoriedad de hombre. Pero ese transitar humano se transmite a través de unas formas poéticas mediante las cuales el poeta se acompasa con su tiempo, al pasar, por la vía petrarquista de finales del XVI, al sentido barroco del XVII.

5.2.2. Lope inicia su labor de poeta culto en los versos contenidos en *La Arcadia*, escritos en el ambiente cortesano de Alba de Tormes. «Son alardes de un joven brillante —analiza Montesinos— que se propone deslumbrar a una sociedad un poco *snob*»..., «un joven brillante que se sentía aún en la órbita del Renacimiento español, y obligado por ello a traducir clásicos latinos»..., «a seguir fielmente los cánones petrarquistas...,[136]. Pero el teatro es, por las mismas fechas de su juventud, un buen aprendizaje. Porque, en medio del ritmo coloquial de sus octosílabos, los personajes van montando sus soliloquios en innumerables sonetos, ya que «el soneto está bien en los que aguardan», como preconizará en el *Arte Nuevo* años después. Y un soliloquio es, necesariamente, introspectivo. De ahí, de las comedias, saltarán con frecuencia a sus volúmenes líricos, con o sin variantes y tras haber o no *servido*, previamente, como portavoz de una emoción propia, que el poeta analiza y comunica en el apretado marco de los catorce endecasílabos.

Cuando publica, en 1602, sus *Doscientos sonetos*, Lope se inserta rotundo en la línea del Renacimiento español, bajo las

135. Soneto Primero, de las *Rimas*, que, a manera de soneto-prólogo de cancionero, declara el núcleo fundamental de esos *Doscientos sonetos* que constituyen su primera recopilación poética.

136. J. F. MONTESINOS, *Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, 1967, p. 172.

sombras tutelares de Petrarca y de Herrera. Y creo, frente a opiniones críticas contrarias, que no las abandonará jamás: por debajo de descripciones barrocas, de sensualismos gongorinos, de fríos conceptismos sacros, de burlescas desmitificaciones, el introspectivo autor del *Canzionere* sigue nutriendo la intimidad atormentada de las *Rimas sacras* o el neoplatonismo amoroso de las *Rimas humanas y divinas*.

Los *Doscientos sonetos* acompañan a la edición de *La hermosura de Angélica y La Dragontea*. Pero muy poco tiempo después, en 1604, ya se desgajan editorialmente de los dos poemas narrativos, para pasar a constituir la primera parte de las *Rimas*. A su vez, la segunda parte de las mismas ofrecerá églogas, epístolas, elegías, etc. Salvo el poema *Descripción de la Abadía*, el libro es el primero de Lope esencialmente lírico y de fuerte sabor renacentista. De ahí la preponderancia en los sonetos de la temática amorosa y de la técnica petrarquista.

En ellos se conjugan los dos planos en que se mueve la lírica de Lope: la sensación vivida y su comunicación artística mediante moldes literarios ya sancionados. Así, la casuística amorosa que se desarrolla en los poemas, en brillantes contraposiciones y antítesis, o las casi cerebrales introspecciones de un petrarquismo herreriano, no anulan en ningún momento, pese a sus resortes expresivos no poco manieristas, la emoción humana que los motivó: la ausencia («fuego en el alma y en la vida infierno»); el tormento de los celos («pensar que piensa en otro si en mí piensa») o las definiciones del amor apelando a la experiencia:

> Creer que un cielo es un infierno cabe,
> dar la vida y el alma a un desengaño:
> esto es amor: quien lo probó lo sabe[137].

Una experiencia que ya puede conjugar los nombres de Filis, Belisa o Lucinda para, en torno a ellas, llorar como el

137. *Rimas, ed. cit.*, p. 98.

enamorado pastor de la égloga *Elisio*, caminando por las rutas de Garcilaso, o clamar ante el «mayoral extraño», que robó su «manso»:

> suelta, y verásle si a mi choza viene:
> que aun tienen sal las manos de su dueño[138].

Apunta Montesinos, al analizar las *Rimas*, que «quizá planeó Lope la serie de los sonetos dedicados a Lucinda como una especie de *Canzionere*»[139]. Pues, bien creo que es, precisamente, en su segundo libro de poemas, las *Rimas sacras*, de 1614, donde Lope más intencionadamente *planeó* una agrupación sistematizada. El volumen, sin separación expresa de sus partes, se divide, sin embargo (al igual que las *Rimas*), en dos bastante diferenciadas, en razón aparente de la métrica: cien sonetos iniciales, más una segunda y larga parte de composiciones diversas de muy desigual valor.

El volumen se integra ahora en una unidad temática: la religiosa (que señala el título). Pero la aludida separación, en este caso, no es únicamente en virtud de diferencias formales (genéricas o simplemente métricas). Porque los cien sonetos se estructuran apretadamente en torno a un proceso introspectivo, formando un sistema de entramadas relaciones (y no importa, una vez insertos en el sistema, que puedan ofrecer cronologías de redacción diferentes). Si Petrarca integró sus poemas (de muy distinta época) en un sistema general, Lope integra sus sonetos en un conjunto, que desarrolle coherentemente su propio proceso introspectivo. Un *canzoniere* «a lo divino», en el sentido esencial (no formal) de la transmutación.

Así, en la primera parte de las *Rimas sacras* se suceden los sonetos en una auténtica identidad de tono y contenido,

138. *Rimas*, ed. *cit.*, p. 135. Sobre el tema del manso, y su vinculación biográfica, *cf.* F. LÁZARO, *Lope, pastor robado (Vida y arte en los sonetos de los mansos)*, en *Estilo barroco...*, *(ob. cit.*, pp. 173-200).

139. *Ob. cit.*, p. 157. Y apuntará más tarde (p. 162), respecto a las *Rimas humanas y divinas* su carácter de cancionero burlesco, que examino después.

casi como variantes de una idea central para, a partir del número cincuenta (*A la resurrección*), salir de sí mismo y ver el tema (mucho más fríamente) *desde fuera*, cambiando el centro y resorte de la motivación: del propio yo, tan conflictivo, a los ejemplos de santidad ajena. Una segunda sucesión de sonetos «de santos», casi todos con título en los que raramente, vuelve a entreabrirse la puerta de la intimidad.

Pero los cuarenta y nueve primeros son, en realidad, un largo soliloquio (si bien casi siempre con un receptor expreso: Cristo), en donde se va reiterando, sin título (sólo dos lo tienen), en variaciones incesantes, las consideraciones del *Soneto primero*, auténtico soneto-prólogo de todos los demás.

Veamos algunos ejemplos a través del primer cuarteto:

Cuando me paro a contemplar mi [estado
y a ver los pasos por donde he ve- [nido,
me espanto de que un hombre tan [perdido
a conocer su error haya llegado.

Entro en mi mismo para verme y [dentro (soneto III).
¡Oh pasos esparcidos vanamente [(soneto II)
Confesaréle que perdido anduve (soneto XLV).
Con tanto tiempo, en tanto [error perdido (soneto VII).

La reiteración podría señalarse, con respecto a los catorce endecasílabos, como un vaivén constante, en que se conjugan análogas sensaciones. Y la misma tónica ofrecen once sonetos más, entre los cincuenta últimos, hasta completar sesenta poemas de prodigiosa armonía interna, en donde Lope, en el plano de su intimismo vivencial, vierte en moldes petrarquistas de introspección psicológica, su propia *tensión*, que es ahora un contenido conflictivo de signo barroco.

Tal vez el volumen donde más claramente se vea esta intención de agrupación interna sea el tan heterogéneo de las *Rimas humanas y divinas*. Pero, en contrapartida, esa intencionalidad será un síntoma antipetrarquista, ya que lo que ofrece *Tomé de Burguillos* en la recolección es una parodia

burlesca de *canzoinere*, como analizo después. Pero en medio de estas rimas burlescas, Lope escribe también «en seso», como declara en cada caso al pie del título de la composición. Y ahora, en los años de ancianidad, cuando la ternura y la próxima melancolía han ido serenando las tormentas de la carne, el poeta puede sublimizar sus pasiones y encontrar, al fin, la vía espiritualista de las *Rime in morte:* la belleza de la amada ya no es sólo estímulo pasional. Es también idea, abstracción, salvación y, por ella, hallar no la desarmonía que engendra la pasión, sino el equilibrio neoplatónico del espíritu. Puede, en definitiva (muy petrarquistamente) ser eterna, porque el poeta la ha fijado en la palabra.

De tal manera que, frente al desolador soneto *A una calavera*, de las *Rimas sacras*, Lope puede oponer el dedicado a la muerte de Marta de Nevares. Petrarca, al describir los bellos atributos físicos de una Laura muerta, había señalado, con enorme melancolía, que *poca polvere son che nulla sente*. Ahora, el cantor de Amarilis, con la misma melancolía pero con análoga seguridad en la perennidad del sentimiento y la belleza, puede componer un maravilloso soneto *in morte*, que comienza: *Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa.*

Entre los sonetos «con seso» de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, uno de ellos apunta en el epígrafe: «habla de veras porque en la muerte no hay burlas». No puede haberlas, efectivamente, en un arte que siente la muerte como la gran derrota de la lucha del hombre contra el tiempo. Como esa *realidad* inexorable que convierte en humo y sombra la bellísima realidad que el artista goza a través de sus sentidos. La misión del arte será, entonces, la de *fijar* en imágenes, palabras o sonidos esa belleza fugaz y temporal que, como la vida para Quevedo, se «resbala» de entre los dedos del hombre.

El Renacimiento, ante el gran dilema existencial, ha preconizado el hedonismo (no exento de melancolía), que cristaliza, como vimos, en el heredado y transitado concepto del

Collige, virgo, rosas. Aún Lope, en las *Rimas* (soneto 25), se inserta en esa línea, que aconseja el goce de la belleza y la juventud, tanto más intensamente cuanto que se conoce su brevedad. Y cuando esa belleza efímera se marchite o desaparezca, aún subsistirá la recreación contemplativa de su perennidad espiritual. Para la muerta Elisa y su amante Nemoroso siempre existirán, eternamente, «otro llano», «otros montes y otros ríos, otros valles floridos y sombríos», donde Garcilaso habitará su amor a Isabel Freire.

Pero ese intento de fijación, que lucha contra el tiempo, puede cubrirse de antemano de una sensación de derrota. Una derrota que abocaría a una angustia existencial si, para el hombre del XVII, la muerte no ofreciese, al mismo tiempo, una solución salvadora: es la desoladora realidad del fin de la materia, pero es también la puerta a la vida del espíritu. Pero, en consecuencia, el arte, la ciencia o el poder pueden ser un melancólico y polvoriento montón de arruinados utensilios. O la belleza y la juventud presentar la contrapartida de la calavera.

También Lope (el Lope meditativo de 1614) siente en su intimidad de hombre y de poeta esa angustiosa sensación barroca. Y la siente con la tremenda intensidad de su poderosa vitalidad y su profundo sensualismo.

En las *Rimas*, el problema de la muerte todavía se resuelve, a veces, en el concepto renacentista de la fama:

> La muerte para aquél será terrible
> con cuya vida acaba su memoria,
> no para aquél cuya alabanza y gloria
> con la muerte morir es imposible[140]

Pero cuando una crisis individual le coloca más tarde dentro de los ascéticos conceptos de inanidad y desengaño, ni la fama ni la belleza humanas son suficientes para mantener sus

140. *Rimas*, ed. *cit*. p. 142.

prerrogativas. Y una calavera (como para Hamlet) será el *ejemplo* ofrecido como contraposición al *Collige* renacentista. Ahora, el *poca polvere son* de Petrarca,sí es, verdaderamente, polvo y miseria humanas:

> ¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!,
> ¿dónde tan alta presunción vivía
> desprecian los gusanos aposento?

Es la respuesta barroca de un Lope desengañado, a la pregunta de Nemoroso, en la Egloga primera de Garcilaso:

> ¿Dó están agora aquellos claros ojos
> que llevaban tras sí, como colgada,
> mi alma, doquier que ellos se volvían?[124]

Lope, en su soneto demoledor, *responde* al ideal arcádico (que sueña con una belleza intemporal), con el ejemplo tangible, plástico, que muestra la fragilidad, la miseria, la brevedad y la falaz inanidad, en suma, de la belleza, la vida y el amor.

El poeta se inserta así, sintomáticamente, con sus poemas de temática religiosa, en la crisis barroca de los ideales del Renacimiento. Ahora bien, esa crisis no afecta sólo a lo ideológico. La perspectiva distinta, en lo estético, que la nueva ideología entraña (cf. 1.2) provoca también la burla, la desmitificación de aquellos ideales. Proceso que, en Lope, sólo afecta a lo estético, frente a Quevedo o la picaresca, por ejemplo, en su desmitificación del ideal heroico (cf. 1.1 y 5. 3.4).

Lope de Vega crea para ello un *sosias* literario: *Tomé de Burguillos*, utilizado por vez primera en la Justa poética de 1620, y a cuyo nombre publica, en 1634, sus *Rimas humanas y divinas*, que recogen poemas de muy distintas épocas. La burla del seudónimo alcanza, incluso, a las *Aprobaciones* del

141. Sobre la relación del aludido texto garcilasista y el soneto *A una calavera*, de Lope, perteneciente a las *Rimas sacras*, véase mi reseña a ALBERTO BLECUA, *En el texto de Garcilaso*, publicada en *Prohemio*, II, 1, abril de 1971, p. 122.

volumen, dos de ellas de amigos de Lope, como Valdivielso y Quevedo, quien, socarronamente, al alabar las rimas de Burguillos advierte que sólo tienen comparación con las de Fray Lope Félix de Vega Carpio. Pero en dicha *Aprobación,* Quevedo nos da un juicio crítico acertado acerca del tono del volumen: «escrito con donaires, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia, ni mancharla con el asco de palabras viles, hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras tales rimas sino éstas». Efectivamente, Lope utiliza más la parodia que el sarcasmo, la burla que el insulto y su realista vocabulario (al igual que en su teatro, en general, frente a un Tirso, por ejemplo) no busca su expresividad en el impacto (genial en Quevedo, precisamente) de la rebuscada malsonancia.

La disposición del volumen es la ya clásica en Lope: primero los sonetos (hasta 153), seguidos de *La Gatomaquia,* más alguna otra composición; después, las *Rimas divinas,* breve número de composiciones de temática religiosa, pero en la línea tradicional de la convencional poesía villanesca.

Ahora bien, en el *Advertimiento al señor lector* (donde se traza la «biografía» de Tomé de Burguillos), se marca la trabazón formal de los sonetos, en torno a una *dama,* a manera de *canzoniere:* «Cuanto a la señora Juana, sujeto de la mayor parte destos epigramas, he sospechado que debía ser más alta de lo que aquí he sospechado, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera...» La intención burlesca, de *oposición* a un sistema poético anterior, es patente. Y el paródico *canzoniere se* inicia, a lo largo de una serie de sonetos que son otros tantos antitópicos renacentistas: la personalidad plebeya de la «dama»; el desprecio del Arte; las circunstancias, fecha y lugar en que conoce a su lavandera...

Y frente al *laurel,* el *tomillo,* coronando al poeta, con toda su carga de realismo campesino y (en la intención de Lope), de *claridad* castellana tradicional. El mismo realismo que va oreando las páginas de *La Gatomaquia,* incluida en el libro.

Porque frente a un mundo de cultura heroica, de empresas arriesgadas, de amores neoplatónicos, una discreta *auras mediocritas*, entre desenfadada y entrañable, va nutriendo las rimas de *Tomé de Burguillos*, tan apegado a sus circunstancias históricas. Y cuando cierre el último soneto haciendo un recuento vital de sus bienes, ellos son algo tan íntimo y real, tan doméstico y entrañable, como «dos libros, tres pinturas, cuatro flores». En definitiva, aquello que *ve* el poeta desde su mesa de trabajo, rodeado de las cosas amadas que son parte de su existir.

Como era previsible, Lope recogió en las *Rimas de Burguillos* gran parte de sus poemas de polémica literaria antigongorina. Su Advertimiento, como parte de esos poemas, inciden sobre la abierta y recrudecida lucha entre *cultos y claros*, que han acaudillado, respectivamente, Lope y Góngora desde 1616. Las *Rimas* de 1634, son únicamente la culminación editorial de una muy vieja polémica que ya sólo tiene razón en función de los discípulos de Góngora, muerto hace años su inalcanzable maestro.

Lope, lo mismo ataca por medio de la sátira directa, que remeda paródicamente la prodigiosa lengua poética del autor de las *Soledades*, o contesta directamente a los envenenados dardos del *cisne del Betis* que, sobre el término *claro*, ha bautizado a Lope como *Conde Claros*, despreciando, desde su aristocracia intelectual, a los llamados *patos del aguachirle castellana*.

Pero Góngora, que finge ignorar a Lope, lee cuidadosamente sus volúmenes y en éste hay mucho más íntimo resquemor ante el triunfo de la «nueva poesía», que de auténtica incomprensión de sus aciertos. Y aunque ataca por la parte que estima más vulnerable (su *dificultad*, que Lope tilda de *obscuridad*), el vitalísimo Lope no puede, tampoco, pese a su decidida posición antigongorina, sustraerse al encanto de unos versos que son un auténtico deleite de los sentidos. «Precisamente porque en él las dotes de naturaleza eran inmensas, su capacidad de reacción ante el estímulo sensorial

era extraordinaria e incontenible», escribe Orozco[142]. Por ello, paradójicamente, el triunfo *oficial* de los *claros* de las Justas de 1622 entraña para el crítico (y sin duda para el propio Góngora, que *reconocería* su técnica en los versos de su rival) un creciente gongorismo en el poeta madrileño.

Así, *La Filomena* y *La Circe*, sus dos heterogéneos volúmenes poéticos de 1621 y 1624, son, curiosamente, casi un manifiesto antigongorino que, insensiblemente, camina con frecuencia por las rutas de la «nueva poesía». Hasta el punto que uno de los poemas incluidos, *La Andrómeda*, va evidenciando, mediante el empleo de recursos gongorinos, la profunda asimilación inconsciente de *El Polifemo*[143].

Son libros que, en su conjunto, responden a la vieja —y lograda— aspiración de Lope de alcanzar el aplauso de los doctos. Porque se trata de una vieja aspiración que, antes que por las inconscientes rutas gongorinas del poema mitológico, ha intentado realizar en los cauces de Ariosto o de Tasso.

Y es que, al igual que su admirado Herrera, Lope intentó, casi desde sus comienzos literarios, alcanzar el puesto de poeta nacional a través de la épica culta renacentista. Aunque (también como Herrera y por causas muy distintas) ese puesto lo alcanzase por rutas literarias totalmente alejadas de su propósito.

«*El Fénix*, como poeta narrativo —puntualiza Entrambasaguas— no nos arrastrará en su evasión a lo maravilloso, como el Lope dramaturgo, ni nos conmoverá el alma como el poeta lírico»..., «pero, leyéndole, nos resarcirá de aquellos pasajes de versos, tan retóricos, como inevitables en la época, y en todos los autores coetáneos a él, con otros de singular y hermosa poesía...»[144]. Sin embargo, si Lope se eleva

142. *Lope y Góngora frente a frente*, *ob. cit.*
143. Véanse las páginas dedicadas al gongorismo de Lope, por DÁMASO ALONSO, en *Poesía española*, *ob. cit.*, pp. 440-455.
144. *Lope de Vega y su tiempo*, I. Edit. Teide, Barcelona, 1961. Sobre la épica culta de Lope. *Cf.* especialmente, el estudio crítico del mismo investigador, que acompaña a la edición de *La Jerusalén*, C.S.I.C., 1951-1954, tres volúmenes.

por encima de la generalidad de los poetas épicos del XVI y XVII españoles (sobre los nombres, por tanto, y entre otros muchos, de Virués, Zapata, Rufo, Mesa e, incluso, en ocasiones Ercilla o ya en el XVII, Balbuena,) también es cierto que su producción en este campo no puede codearse con la de sus grandes modelos. Porque el autor de *La Dragontea* tiene sus ojos puestos en Camões, Ariosto o Tasso. Desde luego, son cotas poéticas que no alcanzará jamás a lo largo de sus miles de octavas reales, pero con todo, sus poemas son los más interesantes, en su género, dentro del siglo XVII.

Comenzó por el poema *verista* de historia contemporánea (anterior a la hegemonía de Tasso) que, con el lejano *ejemplo* de la *Farsalia* (frente a la *Eneida* virgiliana), convertían las octavas reales en otros tantos testimonios de una época, de fuerte nacionalismo. Pero, como la posterior *Corona trágica*, *La Dragontea*, de 1598, fue un fracaso. A ello contribuyó, desde luego, lo desacertado de la elección del tema, al fundamentar el poema en un antihéroe, el inglés Drake, y el propio Lope ha de «justificar» dicha elección en el prólogo: «Del sujeto dirá alguno que si los ingleses han tenido felices sucesos en nuestras Indias y flotas, ¿por qué se hace historia de este vencimiento?»

Y frente al poema *verista*, el caballeresco, con el enorme magisterio de la épica culta italiana. Ya no es un estímulo nacionalista, sino un ideal estético: el mundo de Ariosto, que cantaba:

> Le donne, i çavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci impresse...

Los héroes del *Orlando* reaparecen (como ya lo hicieran en los versos de Barahona de Soto), en las páginas de *La Hermosura de Angélica* (1602). El tema, desde luego, estaba sancionado y *acreditado* y la opulencia sensorial de Lope alcanza en él momentos de maravillosa poesía que, sin embargo, se hunden bajo el tremendo peso del conjunto. Pero Ariosto, en contrapartida, va a proporcionar a Lope la géne-

sis de su mejor poema narrativo. Aquél en donde su autor se olvida, o no intenta, alcanzar el poema consagratorio definitivo, hasta el punto de hacerle dormir muchos años en el secreto de una gaveta, hasta su publicación por *Tomé de Burguillos: La Gatomaquia*.

Lo ha redactado (a juicio, muy convincente, de Entrambasaguas) hacia 1610, en años cercanos al enorme esfuerzo de *La Jerusalén*. Y como en el poema de Ariosto, va a cantar.

> ... de amor suave
> las iras y desdenes,
> los males y los bienes,
> .....
> la guerra, los amores y accidentes
> de dos gatos valientes...

Una humorística y tierna parodia, donde se remedan todos los recursos épicos, consagrados desde la Antigüedad, y en donde «destacar todos los aciertos...» —escribe Blecua— «sería copiar casi de nuevo el poema»[128].

Pero sus deliciosos versos no son para Lope, seguramente, sino la *evasión* ante el ingente esfuerzo de *La Jerusalén*.

Tras la difusión de la *Gerusalemme* en España (traducida desde 1585 e imitada, por Cristóbal de Mesa, desde 1594), Ariosto cede cuantitativamente, en los poemas españoles. Lope, en su caminar épico, se inserta, también, en el cauce de Tasso. La preparación del poema *(epopeya trágica*, lo subtitula), fue cuidadosísima, y en su prólogo echó mano Lope de toda su *snob* erudición, a favor de una idea que intentaba convertir el tema ecuménico de Tasso en un ideal nacionalista: la demostración de que Alfonso VIII participó en las Cruzadas, a fin de que el *héroe* del poema tuviese vinculación española y justificase la dedicatoria a Felipe III, su descendiente.

145. *Obras*, ed. *cit.*, p. 1326.

La obra es un ingente monumento barroco, pero frustró las esperanzas de Lope por las críticas que suscitó, hasta ser origen parcial del ataque de los preceptistas aristotélicos. Es también, tristemente, el fracaso de su autor en sus intentos de demostrar a los *doctos* que él (el casi autodidacta poeta popular) es, también, el sabio humanista a que aspiraba. ¿Un fondo de insatisfacción *social?* No, en el fondo. Hay demasiada vida en Lope para imaginarle resentido. Pero precisamente por su enorme capacidad vital aspiraba a *todos* los triunfos. Por el contrario, es tentador hablar de frustración *vital* al aludir a Quevedo, el agudísimo humanista y complejo personaje, creador de la más contradictoria obra literaria de todo el barroco.

5.3. Más de una vez se ha apuntado que la agudeza quevediana y la agresividad que la acompaña pudieran ser las consecuencias de una insatisfacción social y psicológica. La del que tiene clara y justa conciencia de su propio valer y ha de arrastrar una posición (dentro de su hidalguía) socialmente subalterna y un físico desgraciado, en un siglo de rígido clasismo e inmisericorde hacia los defectos ajenos.

Quevedo nunca alcanzó, positivamente, ni gran fortuna ni posición social consolidada (dentro del marco palatino en que se mueve), sujeta, como es sabido, a los vaivenes que la política interior suministraba a su vida —y vocación— de cortesano. Si alguna vez intentó, a la sombra de sus protectores, la escalada del poder, jamás alcanzó su propósito, jalonando su existencia de destierros de la Corte, recluido en su precario señorío de la Torre de Juan Abad o en la cercana Villanueva de los Infantes. Y al mismo tiempo, *recluye* y aísla su intimidad, hasta utilizar contra sí su miopía o su cojera, que se levantan como irónica barrera defensiva contra los ataques satíricos de los demás. «De aquí —deduce, por ejemplo, Serrano Poncela— una obra y una conducta personal en Quevedo cargada de agresividad, ironía, audacia, resentimiento, conciencia singular de la persona...»[146]. La ternura, el calor

146. «Estractos afectivos en Quevedo», en *Cuadernos*. París núm. 43, 1959, página 75.

humano, la ingenuidad, en ocasiones, da Lope, jamás la encontraremos en la despiadada y fabulosa caricatura que constituye gran parte de su obra. De ahí su incapacidad para el teatro o para la novela a la manera cervantina. El egocentrismo quevediano es incapaz de *desplazarse* a vidas ajenas a crear *personajes* de calor humano. Pero, en contrapartida, su agudísima mirada bucea en sí mismo y en la miserable condición del hombre, sin paliativos y sin adornos sensoriales. Una fría, incisiva y desmesurada inteligencia que se acrecienta poderosa en sólidos saberes adquiridos.

«Humanista barroco de los contrastes» le definió Valbuena y como «desgarrón afectivo» vio su poesía Dámaso Alonso[147]. Ambas valoraciones nos sitúan ante una obra conflictiva, donde las *tensiones* cultural y vital se unen. Si en Góngora se superponían —y fundían poéticamente— el poeta de aspiraciones minoritarias y el «gacetillero» de la Corte, en Quevedo esos polos opuestos se distienden, elevando su producción escrita con «seso» (como diría Lope) hasta cotas de ascetismo, filosofía moral y hondura metafísica, mientras rebaja la faceta satírico-burlesca al infrarrealismo más colosal. Pero, también, los procedimientos estilísticos la hermanan. Sólo existen, como en Góngora, un acrecentamiento de esos procedimientos, que se radican más violentamente en la zona de lo burlesco. Se trata, en definitiva, de un «complejo cosmos literario, formado, fundamentalmente, por extrañas relaciones y asociaciones caprichosas», —sintomático reflejo de su compleja y contradictoria posición vital— que para comunicarse ha de «aprovechar hasta el máximo la capacidad expresiva del idioma»[148].

La distensión anímica podrá, pues, explicar en parte el *contraste* de temas y motivaciones, tan barrocamente significativo. Y su visión conflictiva de la existencia puede, también, que sea la que le aparte de todo el sensualismo deleitable o evasivo (Góngora o Soto) que la escuela andaluza ha

147. *Poesía española, ob. cit.*, pp. 495-580.
148. F. LÁZARO: *Sobre la dificultad conceptista, ob. cit.*, p. 42.

hecho triunfar a través de un estilo. Por el contrario, aun sin salvarse de esporádicas e inconscientes escapadas al gongorismo[149], Quevedo, ausente de luz y de color, bucea cerebralmente en el *contraste* lingüístico que los juegos verbales del conceptismo le ofrecen. Pero partiendo de una plataforma en que resuenan, por igual, los ecos de una profunda cultura humanística, de predominio estoico, y las voces abigarradas de un vivir caricaturizado, que danza ante él y con él, como un cuadro del Bosco (a quien el poeta recuerda y cita en la prosa de los *Sueños*) que anticipará a Solana.

En esta mutua interrelación no puede, entonces, plantearse una separación diacrónica, como tampoco se presentaba en las dos *maneras* gongorinas[150]. Bien es verdad que una obra literaria enraizada en el yo personal habrá de presentar, como en el caso de Lope —de tan distinto signo poético— un mayor acrecentamiento de diversos temas y motivos, según el contexto vital en que nace cada obra. Así, junto al Lope meditativo de las *Rimas Sacras* puede situarse el *Heráclito cristiano*, escrito en 1613, en la soledad de la Torre de Juan Abad, conjunto de hondos poemas, reveladores de una profunda crisis espiritual de signo barrocamente cristiano, en donde el tiempo y Dios van sacudiendo el alma del poeta. Un poeta que, una vez más, como Garcilaso y Lope, se torna, petrarquistamente, «a contemplar los pasos» por donde an-

149. Blecua indica, por ejemplo, esos ecos gongorinos y señala cómo Gerardo Diego «no tuvo inconveniente en incluir tres poemas (de Quevedo)... en su *Antología poética en honor de Góngora* (*ed. cit.* p. XCI).

150. Difícil o imposible, por otra parte, mientras no dispongamos de mayor número de datos cronológicos sobre la redacción de los poemas. El propio JAMES G. CROSBY, autor de *La cronología de unos trescientos poemas (En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967, páginas 95-174), señala: «...entre todos los estudios críticos no se encuentra ninguno que aclare el desarrollo progresivo del genio creador de Quevedo. La explicación es bien sencilla; nos falta la ordenación cronológica de su poesía, defecto fundamental ya señalado por Dámaso Alonso. Aquí no hay un manuscrito Chacón, como en el caso de Góngora; y la muerte sorprendió a Quevedo mientras ponía en orden los muchos trasuntos de su obra poética.»

duvo errante, y constatar, ahora, angustiado, la fugacidad del existir:

> Cuando me vuelvo atrás a ver los años
> que han nevado la edad florida mía[151];

Pero esa «confesión» poética y vivencial que son los Salmos del *Heráclito*[152], coexiste con una visión burlesca de ese mismo *menosprecio de Corte y alabanza de aldea* que envuelve y matiza su profunda crisis. Por ello, cuando en las mismas fechas *Retirado de la Corte responde a la carta de un médico*, el desencanto cortesano se desliza entre chistes conceptistas y no pocas vulgaridades; lo cotidiano y campesino, tan entrañable en Lope, sufre un desolador proceso de desmitificación en su cauce comunicativo. Y hasta es muy probable que ésa llegue, en identidad de fechas, al infrarrealismo germanesco de algunas de sus más célebres *jácaras*[153].

Las dos actitudes, ciertamente, responden a la propuesta clasificación de Blecua de la poesía quevediana: *la poesía como expresión de la autenticidad del ser y la poesía como juego*[154]. Ahora bien, creo que debe entenderse ese juego como una sintomática contrapartida de la profunda reflexión de la primera actitud, pero que esconde en su visión deformadora y retorcimiento expresivo una gran dosis de análogo pesimismo vital. Porque la sátira, la crueldad, el humor macabro están, en Quevedo, muy cerca del desengaño ascético y

151. Salmo IX, ed. *cit.*, p. 24.
152. Así denomina la obra su autor, en la dedicatoria *A doña Margarita de Espinosa*.
153. La conocidísima *Carta de Escarramán a la Méndez*, apareció en Barcelona, en un pliego suelto de 1613 y la *Vida y milagros de Montilla*, la data Astrana Marín en la misma fecha. En ambos casos es una fijación insegura.
154. *Ed. cit.*, p. XCV. En la primera se incluyen gran parte de los sonetos amorosos, los poemas metafísicos sobre el tiempo, la vida y la muerte, los ascéticos y religiosos... En la segunda, se agrupan los burlescos, satíricos y humorísticos... A los dos grandes grupos añade Blecua dos subgrupos formados por *la poesía como lección didáctica* y *las traducciones*.

social, del oscuro negativismo, del desencanto y hasta se la frustración. El poeta, riéndose de la Humanidad, como el prosista del *Sueño del infierno*, nos está dando la paródica visión de la *inautenticidad* del ser, en sus reflejos sociales: la profundidad individualizada de sus hondos poemas morales y metafísicos, —buceadores en el *yo* y en el *tiempo*— se desplaza a lo aparencial del *tipo*, en que la caricatura, lejos de la personalización, lo sitúa en un contexto social de deformante visión estereotipada.

Por ello, al igual que en la prosa de los *Sueños*, los poemas burlescos de su autor, como lo hiciera Luciano, «hacen desfilar ante nuestros ojos lo peor de la sociedad humana. Ni uno ni otro autor cobijaron ideas de reforma, Luciano por demasiado cínico e indiferente, Quevedo por demasiado pesimista»[155].

De esa falta de un sistema coherente de reforma social, unida a su actitud y vocación de cortesano, deriva la casi total ausencia de sátira política en Quevedo, tan copiosa en un Villamediana, por ejemplo[156]. Por el contrario, la política deviene en él un tema de reflexión moral, en la línea estoica y cristiana de su *Marco Bruto* o la *Política de Dios*. La exhortación, que deriva de la Historia y que sus lecturas le su-

155. MARGARITA MORREALE: «Luciano y Quevedo: La humanidad condenada». En *Revista de Literatura*, Madrid, VIII, 1955, p. 224.

156. Son de muy dudosa atribución los que tradicionalmente se le adjudicaron. Por ejemplo, sobre el archifamoso y mediocre, anónimo, de *Sabia, Católica, Real Majestad...*, *cf.* J. M. BLECUA, «Un ejemplo de dificultades: el memorial «Católica, sabia, real Majestad», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, pp. 156-173. En cuanto a la *Epístola satírica y censoria contras las costumbres presentes de los castellanos*... no es ni más ni menos que lo que el título indica, pese a que su comienzo, dirigido prosopopéyicamente a *personae fictio* —como ya anotó González de Salas— pudo hacer pensar en un Quevedo de actitud *contestataria*, tan fuera de su intención.
Y no olvidemos, por último, por citar el tercer lugar común, que el fabuloso soneto *Miré los muros de la patria mía*, no es sino un ejemplo más del transitado tema de las ruinas, que ahora Quevedo *interioriza* al unir el viejo tópico a la conciencia angustiosa de su propio pasar de hombre.

ministran es, con frecuencia, la *recreación* de las máximas de sus amados Epicteto, Juvenal o Séneca, de quien fue «muy devoto», como ya anotó González de Salas[157].

Profundo humanista, Quevedo es consciente de que sigue la norma renacentista de una fecunda *imitatio*. Infatigable lector, anota *Desde la torre,* rodeado de libros;

> ... vivo en conversación con los difuntos
> y escucho con mis ojos a los muertos.
> Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
> o enmiendan, o fecundan mis asuntos[158].

Por ese proceso de *fecundación,* el poeta, vitalizando al erudito —en un proceso creativo de profundo renacentismo—, podrá *actualizar* haciendo suyas y de su tiempo las palabras nutricias de su amada Antigüedad. Así, cuando Séneca advierte a Roma que *Quod unus populos eripuerit omnibus, facilius uni ab omnibus eripi posse*[159], Quevedo, fusionando tiempos y circunstancias, recoge la frase y lanza su *Advertencia a España,* necesitada de continua prevención por *esa causa:*

> y es más fácil, ¡oh España!, en muchos mudos,
> que lo que a todos les quitaste sola
> te puedan a ti sola quitar todos.

Del mismo modo, los héroes políticos de la Antigüedad aprehendidos en su funcionalidad ética de *exemplo* atemporal, pueden superponerse a una actualidad, hasta constituir un curioso ejemplo de refundición poética, en que se mezclan la fusión del personaje y la creación formal. Tal es el caso del

157. En nota al soneto que comienza *Todo lo puede despreciar cualquiera* (*ed. cit.*, p. 64).
158. Soneto 131, *ed. cit.* p. 105.
159. Séneca, epist. 88, como anota González de Salas (ed. *cit.*, p. 63).

soneto dedicado a Scipión en su destierro, refundido luego en el compuesto a la muerte en prisión del duque de Osuna[160].

El mismo proceso de recreación seguirá también una metáfora o una imagen. Hemos visto cómo un pensamiento clásico se torna en Quevedo una advertencia actualizadora, enraizada en su propia problemática histórica. De igual manera, una transitada metáfora de abolengo —ya que no origen— renancentista puede tornarse explosión antirrenancentista al insertarse en un contexto poético de signo barroco. Me refiero al fabuloso «relámpago de risas carmesíes» del soneto 464, dedicado al *Retrato de Lisi que traía en una sortija.* Veamos, brevemente, su transformación.

El origen dantesco de la metáfora y su tránsito por la lírica renancentista italiana ha sido señalado por la crítica[161]. Esos *relámpagos* comienzan por connotar una sensación de *fugacidad* y *sentimiento no dominado,* carente aún de

160. Sonetos núms. 233 y 222 (*ed. cit.*). La presencia de uno en otro, ya señalada por González de Salas, fuera de la similitud temática, queda evidenciada en el comienzo de ambos, sobre el que se monta el subsiguiente proceso de transformación: «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta / mas a Roma Scipión faltar no pudo»; → «Faltar pudo su patria al Grande Osuna, / pero no a su defensa sus hazañas».

161. *Cf.* ANTONIO PRIETO, *Sobre literatura comparada.* En *Miscellanea di Studi Ispanici,* Pisa, 1966, pp. 340-342. En el citado trabajo se constata su presencia en Dante, Petrarca, Poliziano y Quevedo, analizando cómo la misma expresión al insertarse sucesivamente en un contexto medieval, renacentista y barroco ha de cambiar perceptiblemente de *forma.* Ya en el ámbito hispánico, la relación Quevedo-Bécquer, fue señalada por J. M.ª DE COSSÍO, *Dificultades de lo complejo.* En *Poesía española,* Buenos Aires, 1952, pp. 99-100. Dando un paso adelante, AMADO ALONSO, señaló la relación Quevedo → Neruda, primero en *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, 1951, pp. 188-190, y luego en *Materia y forma en poesía,* Madrid, 1965, pp. 100-102. Ambos investigadores parten de Quevedo, lo que conferiría a éste una falsa nota de esa «originalidad» que apunta Blecua en su citada edición, p. XCI.

Posteriormente, el joven crítico AGUSTÍN SÁNCHEZ ha cerrado el largo proceso transformador, en unos versos de Miguel Hernández, en su aún inédita tesis doctoral sobre el autor de *El rayo que no cesa.* (Universidad de Zaragoza, 1974).

toda sensación estética o descriptiva. Escribe Dante en el *Purgatorio* (Canto XXI,VV, 103-114) que, ante una *sonrisa incontrolada* del poeta, Virgilio le pregunta: «perché la tua faccia testeso/un lampeggiar di riso dimostrommi?», Es decir, algo que asoma apenas y desaparece, sin control de la voluntad:

> ché riso e pianto son tanto seguaci
> alla passion di che ciascun si spicca,
> che men seguon voler ne'piú veraci[162].

Ahora bien, la risa, como actividad anímica *no controlada*, no es algo acorde con la armonía que preconiza el Renacimiento. Si es rasgo psicológico, si es reflejo de una interioridad, cuando la metáfora se proyecta a la *donna* renacentista, se impone el cambio de *riso* —que remite a una manifestación estentórea— por el dulce *sorriso* de Leonardo, sobre el que no se proyecte la sombra desarmónica del sentimiento incontrolado. Para ello, la *forma* —inalterable— se acompañará de adjetivos que modifiquen su contenido.

Petrarca, al recoger esa *forma*, hará que el fugaz relámpago sea manifestación externa del ánimo gentilísimo que sustenta a su *donna angelicata*. Por eso, a la muerte de Laura, y al recordar su belleza física y moral, escribirá:

> ... le crespe chiome d'or puro lucente
> e'l lampeggiar de l'angelico riso
> che solean fare in terra un paradiso
> poca polvere son che nulla sente[163].

Subsiste la forma acuñada en la *Commedia*, pero ese *riso* está ahora inmerso en la connotación del adjetivo que le

---

162. El mismo Dante ha escrito en el *Convivio* (III, VIII, 11) según anota Sapegno a los citados versos de la *Commedia:* «E che è ridere se non una corruzcazione de la dilettazione de l'anima, cioè una lume apparente di fuori secondo sta dentro?»
163. Soneto CCXCII.

acompaña, que remite a un contenido espiritual: *angélico* es aún sólo belleza moral, aunque ésta lleve aparejada, neoplatónicamente, la belleza física. Y ambas están presentes en los versos de Poliziano, en pleno triunfo de un renacimiento esteticista, con esos *dolce* e *vago* que enmarcan ahora al *lampeggiar* petraquista:

> Volta la ninfa al suon delle parole,
> lampeggiò d'un si dolce e vago riso,
> che i monti avre fatto ir, restare il sole;
> che' ben parve s'aprissi un paradiso[164].

En una aclimatación barroca, Quevedo destierra toda connotación de suavidad y armonía. El *riso* es ahora franca carcajada —no lo era ni en Dante—, al unirse a ese «*sonoro* yelo» con que califica los desdenes de Lisi. De una boca que es «diamante» por la dureza y frialdad por su desdén y «rubíes» por lo encendido de su color, brota una risa cruel —*relámpagos de risa*—, pero encendida en el vibrante colorido de ese *carmesíes*. El armónico *lampeggiar* petrarquista es, ahora, una manifestación pasional de desdén, y una explosión de sonido y de color aplicada a la *imagen física* de la boca que la manifiesta.

En ese *hacer suyos* temas, tópicos o formas radica la genial originalidad quevediana. En él reside, como aduce Blecua, la sorprendente hondura de sus poemas metafísicos.

5.3.2. La denominación es, naturalmente, moderna. Cuando González de Salas reúne y prepara los poemas de Quevedo para la imprenta[165], agrupa bajo la sombra tutelar

164. *Stanze*, 50.

165. Seis días antes de su muerte Quevedo manifiesta en una carta que está terminando el *Marco Bruto*, «sin olvidarme de mis obras en verso, en que también se va trabajando». De la edición proyectada por el autor se encargó el excelente humanista José González de Salas, que afirma haber mantenido la división original en *nueve musas: El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas* (Madrid, 1648). Sobre dicha primera edición de los poemas de Quevedo, *cf.* la

de la musa *Polymnia* aquellos poemas «que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar», y les da la denominación de *morales*. Sin embargo, la adscripción a una divinidad pagana creo que dice bien poco de la línea medular de los poemas en cuesión. Bien es verdad que allí resuenan insistentes las voces de Epicteto y de Séneca, o de Justo Lipsio, su comentarista. Pero junto a ellos, no es menos constante la presencia del *Libro de Job*. Las fuentes, como apunta Blecua, «son bien conocidas». No insistiré sobre ello. Ahora bien, junto a esa línea clacisista y bíblica, que entona la elegía por la miserable condición de la vida humana, hay en la generación de Quevedo algo más entrañable, que explica por qué el *tema literario* —de larga ascendencia— se convierte en *tema vital:* la *imitatio* juega ahora con la radical problemática de su existir como hombres. Es un *sentir* la vida como tiempo fluyente e inanidad que toda una generación barroca —alimentada en el desengaño— ha ido bebiendo cotidianamente en las páginas de los tratados ascéticos de la generación anterior. Pero sin la vía salvadora y fecunda, tan preñada de optimismo y alegría, de la elevación mística.

En esa línea, no creo que sea puramente accidental la relación que paso a desarrollar. Por el contrario, estimo que la posible coincidencia que señalo, está cargada de un profundo valor sintomático.

Recordemos que Fray Luis de Granada, en su *Libro de la oración y la meditación*, escribió acerca *De las miserias y condiciones de esta vida*. Y que en la *Meditación para el martes por la noche* señalaba las siete cualidades de la vida que la tornan materia deleznable: «Después de esto, consi-

---

de José Manuel Blecua, en Castalia, Tomo I, Madrid, 1969, en que se plantea y sintetiza el problema textual del *corpus* poético quevediano. La denominación de poemas *metafísicos* deriva, en su editor moderno, de la necesaria subdivisión del grupo de los *Morales* en González de Salas. El término es el usualmente empleado. *Cf. La poesía metafísica de Quevedo*, de Emilia N. Kelley, Guadarrama, Madrid, 1973.

dera las miserias grandes de la vida humana, y principalmente estas siete, conviene a saber cuán *breve* sea esta vida, cuán *incierta*, cuán *frágil*, cuán *inconstante*, cuán *engañosa* y finalmente cuán *miserable;* y después el fin, a que vienen a parar, que es la *muerte*». Ese terrible mensaje que se imprime en 1554 —en pleno hedonismo renacentista— irá calando en la interioridad anímica de una generación abierta al vitalismo y el goce. (No olvidemos la gran difusión de la obra y que se trata de un *libro de meditación* cotidiana). Y este mensaje ascético, como otros muchos, resonará a nivel de comunicación literaria, cuando el sistema de formas codificadas del Renacimiento sea perturbado por los nuevos contenidos barrocos, de triunfante individualismo. Todavía en forma abstracta, no personalizada, las siete negativas cualidades alimentarán el desengaño del *Criticón*, de Gracián[166]. Pero en Quevedo alcanzan un grado de acuciante intimismo. Porque ya no es *la vida* la que está aquejada de esas siete cualidades: es *su vida*, la de un hombre concreto y particular, llamado Francisco de Quevedo, que expresa en siete sonetos su propia brevedad, incertidumbre, fragilidad...

Los siete sonetos a que me refiero figuran todos en la edición de González de Salas y si bien, en ella, no se imprimieron seguidos, sí siguen sin embargo el orden que establezco, por lo cual sí se imprimen correlativamente en ediciones modernas[167]. Pues bien, en esos siete sonetos, y *por ese mismo orden*, según su editor, Quevedo expresa las mismas consideraciones que propone Granada, según el contenido de unos versos, que González de Salas, en los epígrafes añadidos[168], explica concienzudamente: «Represéntase la *brevedad* de lo

166. La relación del citado texto de Fray Luis de Granada con otro del *Criticón* ha sido analizada por ANTONIO PRIETO, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, *ob. cit.*

167. Son los números 2 al 8 de la citada edición de Blecua, y figuran en los folios 63 a, 63 b, 80 b, 82 b, 83 b, 85 a, en *El Parnaso español*.

168. Según declara el amigo y editor de Quevedo, los epígrafes de la edición son, en general, de su propia mano. Como observa Crosby (*ob. cit.*, p. 40), en los autógrafos quevedianos los poemas suelen carecer de ellos, y cuando los tienen no son explicativos.

que se vive...»; «Significase la propia brevedad de la vida... *salteada* de la muerte»; «Repite la *fragilidad* de la vida...»; «Prevención para la vida y la muerte», sobre la Fortuna (= *inconstancia);* «Arrepentimiento y lágrimas debidas al *engaño* de la vida»; «Agradece... a sus *trabajos* su desengaño y escarmiento» y, por último, «Conoce la diligencia con que se acerca la *muerte...*». En su conjunto, y con algún poema análogo contenido en el *Heráclito cristiano,* son lo más hondamente personal y angustiado de la poesía quevediana.

El tema del *Ubi sunt,* por ejemplo, le ha motivado en algún otro momento reflexiones de hondo dramatismo. Pero cuando Quevedo presenta a la consideración de los mortales las cenizas y huesos de un rey desconocido[169], el tema está visto *desde fuera* de sí mismo: el poeta es *testigo* y, en la línea de la poesía moral, *ejemplifica* y *alecciona* a los *otros,* aunque en esos otros esté implícito su *yo.* Pero más frecuentemente, el tema dado, el tópico, se singulariza poderosamente en él. Recordemos el transitado tema de las ruinas, que recorre toda la poesía moral del Renacimiento y el Barroco, y que motiva, *externamente,* uno de los ejemplos más perfectos de la poesía de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía...» (carente, como se ha indicado, de connotaciones políticas, e incluido en el *Heráclito cristiano,* como *Salmo.* González de Salas sintetiza el contenido: «Enseña cómo todas las cosas avisan a la muerte.»).

El poeta comienza por una *fusión afectiva* con el tema (las ruinas no son ahora los muros de Cartago o de «Itálica famosa», sino los «de la patria mía»), mediante la cual el tópico se interioriza: el poeta comienza a dejar de ser *testigo* para ser protagonista de las heridas del tiempo. Un tiempo —crónico— que pasa, en el segundo cuarteto, de ser ese algo abstracto que *desmorona los fuertes muros* al tiempo físico del pasar de las horas, que aboca a un atardecer en creciente oscuridad:

169. *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona (ed. cit.* p. 23).

Y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día

Inmediatamente, tras esa sensación del *pasar* del tiempo —no de sus efectos sobre las cosas—, el poeta puede seguir el proceso de interoirización: *su* casa, *su* habitación, *su* báculo, también han sido roídos por el tiempo. Y termina ese caminar simbólico y real de las murallas al campo, del campo a su casa, de su casa a sí mismo: *su espada*, como emblema de su propia fuerza y dignidad, también la encuentra «vencida de la edad». Como Larra siglos después, entrando en sí mismo para hallar consuelo, tras su desolador y fantasmagórico recorrer las calles de Madrid un *Día de difuntos*, el poeta barroco exclamará:

y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Por ello, cuando Quevedo, ante la *brevedad* de la vida, siente la angustia del tiempo que se escapa, es por su propio tiempo huido por el que pregunta angustiado. Y es que siente que, en ese pasar, no está únicamente la proximidad a la muerte, sino la disolución de su propio yo, en una especie de angustia existencial de la personalidad que hoy calificaríamos de unamuniana:

«¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!

Siglos después exclamaría, angustiado, Unamuno: «¡Cuántos hemos sido!... Cada día enterramos al de la víspera...» Y ese imposible diálogo con sus *yos* perdidos, al que aspira, en grito, Quevedo, se convertirá en línea medular de la obra unamuniana. Aunque ambos saben que su lucha con el Tiempo es un debatirse ante lo irremediable:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto
soy un fue, y un será y un es cansado[170].

170. Soneto 2. *ed. cit.*, p. 4.

Esa sensación de un tiempo que no cesa, y que el poeta siente como la única y terrible realidad de su vivir, resonará insistente en ese diálogo con su propia vida pasajera en que se convierten los poemas. Un diálogo que es queja muchas veces:

> ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
> mía![171]

Queja que se torna reflexiva cuando el poeta percibe, dentro ya del desengaño, que ese *resbalarse* es algo que ahoga la cotidianidad, pero que llega con la inexorable fijeza del crepúsculo y la noche: «Huye sin percibirse, lento, el día...»[172], y en esa sombra que llega, en la que «azadas son la hora y el momento»[173], sólo persiste como única verdad la definitiva admonición:

> Cánsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte
> en adquirir riquezas y tesoros;
> que últimamente el tiempo ha de heredarte,
> y al fin te dejarán la plata y oro.
> Vive para ti solo, si pudieres;
> pues sólo para ti, si mueres, mueres[174].

5.3.3. Los conceptos de *vida y muerte*, que se tornan paralelos al insertarse en una abstracción —y vivencia— *temporal*, son también los que confieren a la poesía amorosa de Quevedo sus acentos más personales. Mucho más, a mi entender, que la posible explosión de autenticidad, de desgarro vivencial, que pudiera haber en ellos y que destacó Dámaso Alonso. Análoga *confesionalidad* cobran entonces los poemas amorosos de un Soto de Rojas, sin necesidad de acudir al vitalista Lope.

Lo *distinto* en Quevedo es que, sobre una posible plataforma pasional biográfica —de averiguación incierta y de in-

171. Soneto 31, *ed. cit.*, p. 33.
172. Soneto 6, *ed. cit.*, p. 7.
173. Soneto 3, *ed. cit.*, I, 5.
174. Canción a *El escarmiento*, *ed. cit.*, p. 15.

terés crítico relativo—, el poeta ha superpuesto su conflicto personal más acuciante: el ansia de sobrevivirse. Que desplaza al sentimiento amoroso, porque *vida* es, ahora, igual a *amor*, y está, en consecuencia, abocado a la nada. Porque en este amor-pasión, en donde el cuerpo recaba para sí la mayor parte, no existe la salvadora evasión garcilasista de «otros montes» en «la tercera rueda», más allá del tiempo y la materia. Esa vida neoplatónica está abierta al *amor contemplativo*, que nace de la vista de una «grande hermosura» y «en l'alma impresa eternamente dura». Entonces sí puede justamente exclamar el poeta, con toda una tradición renacentista:

> Llama que a la inmortal vida trasciende,
> ni tiene con el cuerpo sepultura,
> ni el tiempo la marchita ni la ofende[175].

Pero será ya un amor libre de la gustosa servidumbre del fuego pasional, que muere con la materia que lo sustentó, como exclamó Garcilaso:

> sé que me acabo, y más he yo sentido
> ver acabar conmigo mi cuidado[176].

Recordemos también que Petrarca, ante el recuerdo de los atributos físicos de Laura, ya muerta (lo vimos en Lope), había exclamado con punzante melancolía: *poca polvere son che nulla sente*. Ante esa aceptación de la desaparición del sentimiento, en cuanto pasión, Quevedo en «un ansia de sobrevivir, típicamente agónica»[177], opone su hipérbolica rebeldía barroca: «polvo seré, más polvo enamorado». Incluso aspirará a una muerte que, producto de su amor, como «hija» suya, conservaría, por tanto, el sentimiento amoroso que le

175. Soneto 70, *ed. cit.*, p. 511.
176. Sobre la oposición, en este punto, Garcilaso-Quevedo, véase el sugerente análisis de F. LÁZARO CARRETER, «Quevedo entre el amor y la muerte», en *Papeles de Son Armadans*, tomo I, núm. II, mayo de 1956. Reproducido en *Estilo barroco*, *ob. cit.*
177. LÁZARO CARRETER, *ob. cit.*

dio vida: «¡Que gloria, que el morir de amar naciese!» Porque, entonces, puede brotar la esperanzada hipótesis:

> Llevara yo en el alma adonde fuese
> el fuego en que me abraso, y guardaría
> su llama fiel con la ceniza fría
> en el mismo sepulcro en que durmiese.

Una hipótesis que cobra certeza en los tercetos (de la *posibilidad* del «guardaría» a la *seguridad* de un «triunfará»), para cerrarse en el supremo acto de fe amorosa en Quevedo, que exclama ante la dialéctica Tiempo–Muerte ≠Vida–Amor:

> y el no ser, por amor, será mi gloria[178].

Ahora bien, los bellísimos sonetos quevedianos nos proyectan a otra consideración, que enlaza con el *personalismo* señalado en el punto anterior: el resonante *yo* del poeta. Pocas veces, cuando permanece en una línea de *autenticidad*, Quevedo se proyecta a la amada. Bien es verdad que es una nota de tradición petrarquista ese autoexámen conflictivo, ese análisis introspectivo del propio sentimiento amoroso. Pero hay en Petrarca, como en Garcilaso, o en Lope, una especie de desplazamiento hacia el objeto de su amor. Pensemos que ese *polvo* que resuena por toda la lírica amorosa, se refiere a la desaparecida figura de la amada muerta, no a la propia y personal desaparición del poeta. Se canta la belleza de lo que fue y se intenta darle eternidad por la palabra: «Resuelta en polvo ya, más siempre hermosa», aseguró Lope, neoplatónicamente.

Por el contrario el *pulvis et umbra sumus* (Od. IV) horaciano, aplicado al hombre, es lo que el barroco aplica a su propia *esencialidad*, y resuena en el *yo* quevediano de sus angustiosos poemas metafísicos. Sólo tiene, entonces, para cargar de análoga hondura y tensión conflictiva sus poemas amorosos, que sustituir ese *polvo* amado, pero ajeno, de la línea petrarquista, por el *polvo* existencial de su propia desa-

178. Soneto 459, p. 503.

parición. Y el amor eterno del espíritu neoplatónico —radicado en el ánima— y su terrible sensación de vencido por la muerte y por el tiempo, le inspiran conjuntamente el grito de rebeldía de sus poemas amorosos de amor y muerte. Egocentrismo y barroco, como entidades psíquica o colectiva, actuando conjuntamente como núcleo generativo de su profunda concepción amorosa.

Entonces, lógicamente, se fusionan también las formas de expresión. Así por ejemplo, unirá el significativo tema de los relojes, tan repetido en la lírica barroca, a la problemática amorosa del sentimiento a-temporal, en un expresivo soneto dedicado *A las cenizas de un amante puestas en un reloj*. Si vimos que una cualidad de la vida son sus continuos «trabajos» (lo anotamos en el apartado anterior), ahora esa condición «miserable» se transforma en la «prisión» de su sentimiento. Y el tono poético se acerca prodigiosamente al meditativo del poema moral o metafísico:

> Del vientre a la prisión vine en naciendo;
> de la prisión iré al sepulcro amando,
> y siempre en el sepulcro estaré ardiendo[179].

Porque ni siquiera ante esa unión Vida-Amor (al hacer imperecedero al segundo otorga eternidad a la primera) puede dejar de constatar la inexorable realidad de la identidad Vida-Muerte:

> No me aflige morir, no he rehusado
> acabar de vivir, ni he pretendido
> alargar esta muerte que ha nacido
> a un tiempo con la vida y el cuidado[180].

Esa prodigiosa superposición, a nivel vital y literario, de un conflicto existencial de lucha con el tiempo sobre un sentimiento, hasta convertirle en llave del sobrevivir, es lo que eleva a Quevedo, poeta amoroso, por encima de los repetidos

179. Soneto 474, *ed. cit.*, p. 513.
180. Soneto 578, ed. cit., p. 516.

sistemas de comunicación petrarquista, tan profundamente desgastados ya en pleno barroco. Indudablemente, subsisten en él las fórmulas petrarquistas[181], desde las imitaciones conscientes, de tipo textual o las fórmulas reiteradas (como el ir señalando las fechas de su proceso amoroso), hasta el procedimiento de la introspección amorosa, que se traduce en el consabido juego de oposición de contrarios, como definición del amor:

> Es hielo abrasador, es fuego helado,
> es herida que duele y no se siente,
> es un soñado bien, un mal presente,
> es un breve descanso muy cansado[182].

Pero hay en él, como en Lope, aun partiendo de muy distinto centro —pasión erótica en uno y cerebralismo pasional en otro—, un sentir la comunicación literaria, no como obra a-temporal, por su belleza inmarchitable, sino como el testimonio *vivo*, profunda y terriblemente fugaz, de su existir de hombres. Aunque también intenten, por distintos caminos que los de Góngora, apresar en la palabra un sentimiento o una tensión que los eternice. Y sobre la palabra, con un poder inigualado, montaron Góngora y Quevedo sus dispares creaciones. La palabra y su resonancia poética, evocadora de sensaciones. O la palabra, preñada de conceptos, acuñando las fabulosas relaciones mentales, en delirante e hiperbólica acumulación, de la irónica, paródica y brutal poesía burlesca del conflictivo humanista estoico.

---

181. El petrarquismo quevediano ha sido estudiado, fundamentalmente, por CARLOS CONSIGLIO. El «Poema a Lisi» y su petrarquismo, en *Mediterráneo*, 13-15, 1946, y DÁMASO ALONSO, *Poesía española, ob. cit.* Naturalmente, sus deudas, textuales, han sido reseñadas por JOSEPH G. FUCILLA en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960.

182. Soneto 374, *ed. cit.*, p. 387. Entre numerosos ejemplos (que DÁMASO ALONSO examina en parte), podría añadirse al citado, el número 366, en cercanía a Lope:

> *Osar, temer, amar y aborrecerse,*
> *alegre con la gloria, atormentarse;*
> *de olvidar los trabajos olvidarse;*
> *entre llamas arder, sin encenderse;*

5.3.4. Si hubiese que buscar los elementos constitutivos básicos de la poesía burlesca de Quevedo, creo que habría que acudir a dos, primordialmente: la audacia linguística condicionando el significante —y *creando* desde él— y el proceso desmitificador que opera sobre el significado.

Ya vimos en el 5.3. cómo la sistemática oposición a una visión profunda y meditativa de la existencia suponía en Quevedo —sobre la indudable *ingeniosidad* intrascendente— una actitud desengañada que se acoge a la parodia, como fórmula de desmitificación. Pero, también, cómo esa actitud se acuñaba, necesariamente, en el *contraste* conceptista. (Un contraste que, en la prosa, producirá un ritmo binario característico, apoyado en la antítesis de la acción verbal o en la oposición de significados.)

De ese contraste, y a nivel semántico, nacerá el uso constante en la poesía burlesca de los juegos conceptistas basados en la disemia, como cuando sobre la similitud fonética de *Roma* (=ciudad) y *roma* (=chata), se monta todo un soneto: *A una roma, pedigüeña además*[183]. O el recurso se extrema, en utilización irónica, al componer un poema sobre dos niveles comunicativos: la lectura denotativa y la connotativa, según leamos las voces dentro o fuera de un contexto metalinguístico. Así, recordemos el soneto *A la venida del duque de Humena...*[184], donde un primer cuarteto, *denotativo*, nos describe la llegada del embajador:

> Vino el francés con botas de camino
> y sed de ver las glorias de Castilla;
> y la corte, del mundo maravilla,
> les salió a recibir como convino.

Ahora bien, recordemos, más allá del texto, el tópico coetáneo de la afición al vino de los franceses, que Quevedo desarrolla en otros versos sobre un *Gabacho tendero de zorra*

183. BLECUA, *ed. cit.*, núm. 589.
184. *Ed. cit.* núm. 574.

continua[185], y a la que también Góngora alude en un soneto sobre idéntico acontecimiento [186]. Entonces, naturalmente, las voces *vino, botas, sed, convino,* se cargan de un doble significado, preñado de connotaciones burlescas por la dilogia de las tres primeras, que desemboca en el calambur de *convino/con vino*. Del mismo modo, las voces del endecasílabo final adquieren una auténtica polisemia, al jugar con el contraste de una significación denotativa (fuera del contexto) en la oposición malo/bueno, que parece conjugarse en el verso final:

Y mal francés al buen francés volvieron

Pero ese *tornarse* malo (*volver*) se amplía al insertarse en una segunda oposición: *mal francés* (=enfermedad venérea)/ *buen francés* (utilización peyorativa del adjetivo antepuesto), como antes ha jugado con la doble acepción de *caballos*, es decir, animales que recibe el séquito francés como presentes (*potros*) y nueva denominación de la sífilis.

En recurso análogo al de la dilogía, puede Quevedo establecer una relación caprichosa de significados, por similitud de significantes, pero en utilizaciones que superan con mucho la simple paronomasia, como en la portentosa creación de palabras compuestas. Dichos compuestos nos proyectan, naturalmente, hacia los lexemas simples que los originaron, que, al relacionarse en el de nueva creación, adquieren un nuevo y burlesco significado. Así, la voz *chapizanco*, como satírica ironía sobre la altura desmesurada del calzado cortesano femenino. Pero cuando la palabra compuesta se crea sobre el molde de otra palabra también compuesta la relación establecida es, ahora, de doble relación. Por ejemplo, la voz

185. *Ed. cit.* núm. 592.

186. El titulado *Volviéndose a Francia el Duque de Humena*, que termina (edición Millé, núm. 325):

Partióse al fin, y tan brindadas antes
nos dejó las saludes de Palacio
que otro día enfermaron sus Altezas.

quintaesencia. En ella se superponen, como es sabido, un significado real y otro metafórico (lo que permitiría ya la utilización de la dilogía), Por el primero, se aludía a «las substancias apuradas mediante el calor y el fuego», como define el *Diccionario de autoridades*, quien añade el uso metafórico, que persiste: «lo más cabal y perfecto, lo más apurado, y mejor y más selecto». Pues bien, sobre ambas acepciones, podrá Quevedo superponer su chiste conceptista, al crear sobre dicha palabra compuesta una nueva, de parecida fonética, que se carga entonces de hiperbólica valoración burlesca:

> ¿Quiere alzarse a mayores con el cuerno?
> Pues, mientras yo viviere, está engañado:
> que por un privilegio del infierno
> soy proveedor de testas de ganado,
> cornudo óptimo, máximo y eterno,
> y soy la quintacuerna destilado[187].

Todos los recursos del conceptismo se superponen en los versos paródicos o satíricos de Quevedo. Y escribo intencionadamente el verbo *superponer*, porque, generalmente, muchos de sus poemas más característicos consisten en una acumulación *reiterativa* y *creciente* de relaciones metafóricas de base conceptista, que cualifican hiperbólica y desmesuradamente al sujeto de la composición.

Recordemos las catorce *definiciones* metafóricas que constituyen los catorce endecasílabos dedicados *A un hombre de gran nariz*, de tan apretado sistema comunicativo[188], o la acumulación de imágenes temporales —tópicos o frases hechas—, mediante las que *Encarece los años de una vieja niña*[189]. Porque, generalmente, no se trata de ir calificando las *partes* del sujeto, sino de ir definiendo su *totalidad*, en un auténtico alarde imaginativo, en que sobre un único objeto se superponen incesantes y totales caricaturas. De ahí, de esa

187. *Ed. cit.* núm. 602.
188. *Ed. cit.* núm. 522. Sobre la difícil comprensión de los versos, *cf.* F. LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco...*, *ob. cit.* pp. 44-48.
189. *Ed. cit.* núm. 521.

riqueza metafórica, deriva el hecho prodigioso de que sobre muy pocos *tipos* sociales pueda desplegar el poeta un riquísimo caudal de variedades expresivas, en incesante manar de nuevas y sorprendentes asociaciones mentales, que el artificio conceptista le ofrece o mediante el que se expresa. En realidad, la prioridad de la *agudeza* lingüística sobre la *agudeza* mental o viceversa es imposible de determinar apriorísticamente: el significante *crea* un significado o un dislocado significado precisa de una agudizada expresión verbal.

Son pocos, repito, los personajes elevados a tipo-clave en su poesía burlesca. Aun sin un previo y minucioso índice de frecuencias, creo que podría afirmarse que son tres los tipos que ofrecen una auténtica reiteración: la ramera, el cornudo y la vieja-niña, es decir, que presume de serlo. En realidad, tres derivaciones degradadas de lo erótico, en un contexto social. Bastante en segunda línea, aparecen alguaciles, médicos, brujas, etc.

Para la «vieja verde, compuesta y afeitada» —así titula un soneto[190]—, Quevedo reserva su más cruel y demoledora agresividad. Un humor negro que se acrecienta, a veces, mediante la parodia de sus propios poemas de desengaño, como cruel sarcasmo definitivo. Recordemos el final de un soneto metafísico:

> En el hoy y mañana y ayer, junto
> pañales y mortaja, y he quedado
> presentes sucesiones de difunto.

Y leamos ahora el segundo cuarteto del dedicado a esa «vida fiambre» que cualifica, en oposición 'muerte/vida, a la vieja compuesta:

> Tú juntas, en tu frente y tu cogote
> moño y mortaja sobre seso orate;

190. *Ed. cit.* núm. 558.

En un cauce más irónico, con menos sarcasmo y crueldad, están los poemas-caricatura sobre cornudos y prostitutas. Ejemplo de los primeros, podría citarse el desgarrado soneto dedicado *A uno que se mudaba cada día por guardar su mujer*[191], en un alarde de catorce variantes sobre la voz *cuerno* y sus derivados, análoga a la inclusión de la palabra *puto* o *puta* dieciséis veces en los catorce versos de un soneto sobre el *Desengaño de las mujeres*.

Al seleccionar Quevedo sus *tipos* de la galería de los que le podía ofrecer un contexto social degradado, la parodia genérica era una fórmula inmediata en su proceso de desmitificación. Ante la *donna*, la ramera; ante el caballero, el rufián o el cornudo; frente al amante cortesano, el homosexual... De ahí la abundante parodia del Epitafio o el Túmulo que desde la literatura alejandrina se proyecta al Renacimiento y al barroco.

En Quevedo, el género nuestra bellísimos ejemplos. Son, entre tantos, los dedicados a la duquesa de Lerma, al duque de Osuna, a Federico Spínola, a Enrique IV, a Carrillo y Sotomayor, a Villamediana, o a Scévola, Aquiles y Alejandro. Frente a ellos se alinean en su poesía burlesca, en hiriente parodia, los dedicados a «la mayor puta de las dos Castillas...»[192], o a una serie de homosexuales, en tres brutales epitafios dedicados *A un italiano llamado Julio, A un ermitaño mulato* y *A un bujarrón,* que acrecientan lo soez de sus expresiones mediante la paródica utilización de las fórmulas arquetípicas del género, bien sea en la declaración de la identidad del difunto como en la admonición al caminante que se acerca a su tumba:

> Yace en aqueste llano
> Julio el italiano,
> que a marzo parecía
> en el volver de rabo cada día.
> Tú, que caminas la campiña rasa,
> cósete el culo, viandante, y pasa[193].

191. *Ed. cit.* núm. 611.
192. *Ed. cit.* núm. 609.
193. *Ed. cit.* núms. 639, 640 y 641.

De esa degradación de formas y géneros —recordemos su *Poema heroico*, ya aludido en 1.2—, no falta ni la galería de retratos ilustres, dedicados ahora a los cuadros que representan a un pastelero, un viejo teñido, una cortesana y un tabernero[194], ni el *Epitalamio en las bodas de una viejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original*, cuyo contenido paródico, que ya anuncian las licencias conceptistas del título, se acrecienta en un principio de profunda evocación clásica: «Ven, Himeneo, ven...», en concordancia con los bellísimos versos corales de la *Soledad primera*, en recuerdo del canto ritual de los coros nupciales grecolatinos que un Catulo poetizó: *«Io Hymen Hymenaee io...»*

Junto a la parodia de géneros poéticos, la análoga desmitificación de temas clásicos: el humanista barroco puede permitirse la versión burlesca de una *Imitación de Virgilio en lo que Dido dijo a Eneas queriendo dejarla*[195], o la brutal degradación de los grandes mitos.

Curiosamente, Quevedo nos ofrece dos versiones (la lírica y la jocosa) de un mismo asunto mitológico, que permite, en su análisis comparativo, deducir las bases del proceso desmitificador. En 1605, en las *Flores de poetas ilustres...*, se incluía una *Fábula* del Quevedo juvenil sobre el mito ovidiano, tan garcilasista, de Apolo y Dafne. En ella se sigue fielmente el relato de Ovidio en sus líneas argumentales: el «flechazo», la persecución, las quejas doloridas del dios y la metamorfosis final. Incluso, el dato, tan expresivo y tantas veces reiterado, de la honestidad del árbol-ninfa, que rehúye con un temblor de su corteza los abrazos de Apolo. E, inevitablemente, en la descripción de los ojos de Dafne, ya se nos indica que son *sideribus similes*. Ese «semejantes a estrellas», se amplifica notablemente en el poema quevediano porque, originalmente, esa nota de *luz* se contrapone a la luz máxima

194. *Ed. cit.* núms. 644, 645, 646 y 647.
195. *Ed. cit.* núm. 567.

que representa Apolo (=Sol). Es absurdo, se quejará el dios, de que si Dafne es *luz* (=estrella), huya de la *luz* (=Sol):

> Si el Sol y luz aborreces,
> huye tú misma de ti.
> .....
> Ojos que en esta beldad
> alumbráis con luces bellas
> su rostro y su crueldad,
> pues que sois los dos estrellas,
> al Sol que os mira mirad[196].

Pero volvamos a la versión desmitificadora. Se trata de los sonetos dirigidos *A Apolo siguiendo a Dafne* y *A Dafne, huyendo de Apolo*. En principio, pues, ya no se trata de una narración, sino de dos monólogos dirigidos, puestos en boca del poeta que, como supuesto testigo, degrada con su visión interpretativa personal la acción que presencia. Que, por otra parte, habrá de limitarse, lógicamente, a un solo momento, el coincidente con sus palabras. En ambos sonetos se ha elegido el de la persecución, aunque en el segundo, al situarse en dos tiempos, el del monólogo y el de la narración del mismo por parte del poeta, se permite a éste, en el último terceto, *concluir* la acción general, que habíamos visto en su aspecto intermedio:

> Esto la dije, y en cortezas duras
> de laurel se ingirió contra sus tretas,
> y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras[197].

Pues bien, la idea básica que motiva el primer soneto, a manera de consejo, es la inutilidad de tanta *persecución* y de tanta *luz:* «si la quieres gozar, paga y no alumbres», y si Dafne es estrella (recordemos la versión lírica), puesto que tú «eres sol, sírvete de ella». Por otro lado, la idea de la compra se reitera en el segundo soneto: «su aljaba suena, está su bolsa muda».

196. *Ed. cit.* núm. 205.
197. *Ed. cit.* núms. 545 y 546.

La consecuencia de la nueva interpretación es doble. De un lado, la degradación de la situación en sí que alcanza a los personajes: los símbolos del amor no correspondido y del desamor hasta el heroísmo, son vistos como los protagonistas de un sórdido contrato de compraventa erótica, y además no cumplido por parte masculina, ya que «el perro, pues no ladral está muriendo». Es decir, a lo que parece, Apolo, como cualquier personaje del hampa, ha dado *perro muerto* (no pagar lo estipulado a una prostituta) a la ramera que es ahora Dafne.

De esa degradación temática surgen, de inmediato, las degradaciones estilísticas. La *luz* (=Apolo), de la cual huye la *luz* (=ojos de Dafne= estrella), se presta a una consideración burlesca:

> Vos os volvéis murciélago sin duda,
> pues vais del Sol y de la luz huyendo.

Y el llanto del dios, abrazado a las hojas del laurel en que Dafne se ha convertido (el emblema de la victoria de héroes y poetas, por disposición de Apolo), se degrada hasta el límite de lo culinario, y Febo se zambulle en una tinta, convertido en escabeche, puesto que le rodean las hojas de laurel, como condimento obligado en su preparación. Quevedo no ha necesitado para su chiste final sino sustituir el tópico clásico, *laurel* = «amor» y «victoria», por su plebeyización barroca, no menos topiquista: *laurel* = «victoria»/*laurel* = condimento»[198].

En esa línea de la desmitificación de los grandes tópicos renacentistas, los ejemplos, como es lógico, se suceden. Pensemos que hay todo un proceso de degradación de lo amoro-

198. Aludo a tópico barroco porque esa utilización paródica es frecuente. Recordemos que, al pedir Lope, por boca de *Tomé de Burguillos*, el laurel debido a su calidad de poeta (BLECUA, *ed. cit.* p. 1304), le responde un bedel del Parnaso que no esposible

> *Porque los lleva todos un tratante*
> *para hacer escabeches en Laredo.*

so, que se afinca ahora en la zona de lo prostibulario. Por ello, frente al amor petrarquista y neoplatónico de sus poemas a Lisi, el poeta declara muy claramente sus ideales:

> Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero
> tener gusto mental tarde y mañana,

y ante la *señora* del amor cortés, opone con brutalidad increíble su conformarse con una prostituta:

> No pido calidades ni linajes;
> que no es mi pija libro del becerro,
> ni muda el coño, por el don, visajes[199].

Entre los rufianes, prostitutas, padres de mancebía, homosexuales y matones, van surgiendo sus *jácaras* o van subiendo a la poesía culta y a las exquisitas formas renacentistas, los tipos del hampa y sus voces de germanía. El proceso no es, desde luego, privativo de Quevedo, como acreditan las composiciones (editadas o no) de sus contemporáneos. Pero en ninguno llega esa degradación a constituir, como en él, una verdadera obra de arte, modelo de ingeniosidad, agudeza, imaginación y, sobre todo, portentoso artificio lingüístico.

Son zonas vitales de infra-realismo que, como línea oculta y de espaldas a lo literario sancionado, fueron ahogadas por unos sistemas idealistas y ennoblecedores. Que ahora surgen poderosas y desmesuradas, en una generación de enormes contrastes, pero profundamente sincera. Y que siente —y expresa literariamente— que el hombre es una oposición de contrarios, que todo lucha y se opone entre sí, y que materia y espíritu son la luz y sombra entre las que se debate conflictivamente el hombre. El contraste barroco, en definitiva, no es sino el signo comunicativo de una profunda inseguridad vital.

199. BLECUA, *ed. cit.* núm. 619.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía sobre corrientes, aspectos o autores de la poesía barroca, la he ido señalando en cada momento en las notas correspondientes. A ellas remito al lector. Me limito aquí a consignar, en tres apartados, los principales estudios de carácter general y los conjuntos de monografías particularizadas, más una selección de los trabajos de conjunto sobre la tarea poética de los principales representantes de la lírica del XVII.

a) DÁMASO ALONSO Y J. M. BLECUA: *Antología de la poesía española. Poesía tradicional*. Gredos. Madrid, 1956.

ANDRÉE COLLARD: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Castalia. Madrid, 1967.

A. GARCÍA BERRIO: *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid. C. S. I. C., 1969.

JOSÉ F. MONTESINOS: «Estudio preliminar a Primavera y flor de los mejores romances...» (Oxford, 1954) y «Algunos problemas del romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*. México, 1959.

FÉLIX MONGE: «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián». En *Estudios de filología e historia literaria..., para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos de Utrech*. La Haya, 1966.

EMILIO OROZCO: *Manierismo y barroco*. Salamanca. Anaya, 1970.

ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid. Castalia, 1965.

EDUARDO M. TORNER: *Lírica hispánica- Relaciones entre lo popular y lo culto*. Castalia. Madrid, 1966.

b) DÁMASO ALONSO: *Poesía española*. Gredos. Madrid, 1952.

J. M. BLECUA: *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Gredos. Madrid, 1970.

F. LÁZARO CARRETER: *Estilo barroco y personalidad creadora*. Anaya. Salamanca, 1966.

A. GALLEGO MORELL: *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*. Madrid, 1970, y *En torno a Garcilaso y otros ensayos*. Guadarrama. Madrid, 1970.

EMILIO OROZCO: *Temas del barroco*. Granada, 1947.

c) DÁMASO ALONSO: *La lengua poética de Góngora*. Madrid, 1935, y *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos. Madrid, 1955.

M. BLECUA: *Introducción a Obras Completas. I. Poesía original*, de Francisco de Quevedo. Planeta. Barcelona, 1968².

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: *Vivir y crear de Lope de Vega*. C. S. I. C., 1946.

JAMES G. CROSBY: *En torno a la poesía de Quevedo*. Castalia. Madrid, 1967.

OTTIS H. GREEN: *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza, 1955.

R. JAMMES: *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Université de Bordeaux, 1967.

EMILIA N. KELLEY: *La poesía metafísica de Quevedo*. Guadarrama, 1973.

J. F. MONTESINOS: *Estudios sobre Lope de Vega*. Anaya, 1967.

EMILIO OROZCO: *Lope y Góngora frente a frente*. Gredos. Madrid, 1974.

W. PABST: *La creación gongorina en los poemas «Polifemo» y «Soledades»*. C. S. I. C. Madrid, 1966.

HUGO A. RENNERT Y AMÉRICO CASTRO: *Vida de Lope de Vega*, reeditada, con adiciones de F. Lázaro Carreter. Anaya. Salamanca, 1968.

ANTONIO VILANOVA: *Las fuentes y los temas del «Polifemo», de Góngora*. C. S. I. C. Madrid, 1957.

INDICE DE ILUSTRACIONES

Pág.

La Armada Invencible atacada por la flota inglesa *(Grabado)* 13
Música de «En una playa amena...», de Lope de Vega 41
Rafael: *Escena pastoril* 71
Una biblioteca del siglo XVI *(Grabado)* 81
Et in Arcadia Ego, del Guercino 97

María del Pilar Palomo

Profesora Adjunto y después Agregado, en la Universidad Complutense, desde 1956, María del Pilar Palomo es en la actualidad Decano y Catedrático de Literatura Española, en la Universidad de Málaga, tras haber tenido cátedra en las universidades de La Laguna y Zaragoza. Autora de diversos estudios y ediciones de clásicos, destacan entre sus volúmenes los dedicados a Tirso de Molina, así como el moderno planteamiento crítico, en curso semiológico, que ofrece su interpretación de Machado (Narcea, Madrid, 1973) o de la obra de Unamuno (su colaboración v. gr. en *Semiología del teatro,* Ensayos/ Planeta, Barcelona, 1975). Su conocimiento especializado del XVII se une, en el presente volumen, a su moderna metodología.

SGEL